

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第四卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-4378-8

9 787532 143788 >

定价：198.00元

（上下二册）



〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第四卷 · 上册

上海文艺出版社



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1987

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第四卷校订：天　示
第四卷译者：胡谷明　天　示　童炜钢　王　丽
　　　　　　吴爱荣　杨仕章　俞晶荷

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
　　　　　余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社

2013年12月

目　录

本卷编者的话

第四卷专门论述十七世纪文学。本卷考察这一时代的主要社会冲突——力图维持中世纪基石的统治势力与为自己开辟通往新时期道路的倾向之间的冲突——是怎样独特地折射在世界不同地区的文学中的。本卷的一个重要目的是揭示关于十七世纪是欧洲文学史上一个独立时期的概念。而东方各国的文化在这个阶段是缓慢发展的，绝大多数的亚洲文学并不像欧洲文学那样，十七世纪与十六、十八世纪有很清楚的区分。本卷将分析十七世纪精神生活所独具的复杂性和矛盾性（在俄罗斯就是如此，在那里，十七世纪正是中世纪与新时代之间的一个过渡时期）及突出表现在这个充满戏剧精神的时代文学中的富有成果和较影响后世的东西。具体的分析则进一步说明，在某些欧洲国家的文学中，这个时代的各种矛盾是如何反映在思潮的形成中，反映在现实主义意图与巴洛克、古典主义风格的发展和相互作用中的。十七世纪很典型的发展不平衡，还远没有达到它后来在十八世纪末和二十世纪初所具有的那种尖锐程度。当然，这个过程暂时还未涉及东亚。在日本、中国和朝鲜，城市文化正处于高潮之中，产生出许多具有世界历史艺术价值的作品。在世界的有些地区的文学中，这种发展不平衡以各种形式表现出来，对这些具体形式作历史的研究是摆在本卷作者面前的基本任务之一。

本卷作者分工如下（按姓氏字母排列）：Л. А. 阿加尼娜撰写“尼泊尔文学”章；Н. И. 巴拉绍夫撰写“西班牙文学”章的“戏剧”一节；А. Г. 巴拉米泽撰写“格鲁吉亚文学”章；И. С. 布拉金斯基撰写“中亚文学”编（与 У. 卡里莫夫、А. П. 卡尤莫夫、С. 杜尔德耶夫、М. 奥韦兹格德耶夫合著）；Н. И. 万倪科娃撰写“加拿大法语移民区文学”章；Ю. Б. 维帕尔撰写“西欧文学”编序言、“法国文学”章（除了 3、7、12 节）、“波罗的海沿岸文学”编序言，以及本卷总序和结语（与 Б. Л. 李福清合作）；Н. А. 维什涅夫斯卡娅撰写“印度文学”章；Л. Г. 吉涅季斯撰写“立陶宛文学”章；Г. Ф. 吉尔斯撰写“阿富汗文

学”章；И. Н. 戈列尼谢夫-库图佐夫撰写“意大利文学”章的部分节（4、5、7、8、9、10、12）；А. 达达什扎杰撰写“阿塞拜疆文学”章；Б. М. 德沃伊钦科-马尔科娃撰写“摩尔达维亚—瓦拉几亚文学”章和“北美早期英语移民区文学”章；А. А. 茹科夫撰写“斯瓦希里语文学”章（与 В. М. 米休金合作）；В. К. 扎伊采夫撰写“南斯拉夫文学”章的“杜布罗夫尼克文学”一节；Л. С. 基什金撰写“捷克和斯洛伐克文学”一节；Н. И. 克拉夫佐夫撰写除了“杜布罗夫尼克文学”一节以外的“南斯拉夫文学”章（其中采用了 Л. Г. 加夫留什金娜的材料）；Н. Г. 克拉斯诺坚布斯卡娅撰写“僧伽罗文学”章；В. И. 克列科捷恩撰写“乌克兰文学”章；В. Н. 库捷伊希科娃撰写“美洲的西班牙、葡萄牙殖民地文学”（有关西班牙语的文学部分）；Л. Е. 库贝尔撰写“非洲大陆文学”编的序言；Р. Г. 列夫科夫斯卡娅撰写“波斯文学”章；А. В. 利帕托夫撰写“波兰文学”一节；Д. С. 利哈乔夫撰写“东斯拉夫文学”编的序言和“俄罗斯文学”章；В. А. 马卡连科撰写“菲律宾文学”章；В. Н. 马尔科娃（与 В. С. 萨诺维奇合作）撰写“日本文学”章的“诗歌”和“戏剧”两节；И. Ю. 马尔齐娜撰写“斯堪的那维亚文学”章的“芬兰文学”一节；Е. И. 马什塔科娃撰写“土耳其文学”章；Е. М. 梅列津斯基撰写“斯堪的那维亚文学”章的“丹麦、挪威、冰岛文学”和“瑞典文学”两节；С. А. 米罗诺夫撰写“荷兰语南部非洲文学”章；В. М. 米休金撰写“斯瓦希里语文学”章（与 А. А. 茹科夫合作）；Л. Н. 莫列夫撰写“老挝文学”章；В. С. 纳尔班江撰写“亚美尼亚文学”章；М. И. 尼基季娜撰写“朝鲜文学”章（与 А. Ф. 特罗采维奇合作）；А. Н. 尼科柳金撰写“美洲大陆文学”编的序言；Н. И. 尼库林撰写“越南文学”章；Э. И. 尼尔克撰写“爱沙尼亚文学”章；Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基撰写“法国文学”章的“高乃依”、“莫里哀”、“拉布吕耶尔”三节；Ю. М. 奥西波夫撰写“泰国（暹罗）文学”章；В. В. 奥希斯撰写“荷兰文学”章；Б. Б. 帕尔尼凯利撰写“南亚和东南亚文学”编的序言和“印度尼西亚和马六甲半岛文学”章；Г. П. 波波夫撰写“缅甸文学”章；Б. И. 普里舍夫撰写“德国文学”章；Т. И. 列季科撰写“日本文学”章的序言和“散文”部分；Б. Л. 李福清撰写“东亚、东南亚和中央亚细亚文学”编的序言和“中国文学”章的“叙事散文”、“民间文学体裁”、“戏剧”三节，并撰写本卷总序和结语（与 Ю. Б. 维帕尔合作）；А. Н. 鲁宾逊撰写“中欧和东南欧文学”编的序言；О. К. 罗西亚诺夫撰写“匈牙利文学”章；М. Б. 鲁坚科撰写“库尔德语文学”章；А. Г. 萨济金撰写“蒙古文学”章；Л. С. 萨维茨基撰写“藏语文学”章；Р. М. 萨马林撰写“英格兰文学”章；А. П. 萨鲁哈尼扬撰写“爱尔兰文学”章；В. Д. 谢杰利尼克撰写“瑞士文学”章；Т. Ф. 谢尔科娃撰写“阿尔巴尼亚文学”章；Г. В. 斯捷潘诺夫撰写“西班牙文学”章的序言、“诗歌”、“散文”三节；И. А. 捷尔捷良撰写“葡萄

牙文学”章和“美洲的西班牙、葡萄牙殖民地文学”章中的巴西文学部分；A. Ф. 特罗采维奇撰写“朝鲜文学”章(与 М. И. 尼基季娜合作)；Я. М. 乌皮季斯撰写“拉脱维亚文学”章；Д. М. 乌尔诺夫撰写“苏格兰文学”章；И. М. 菲尔什京斯基撰写“近东和中东文学”编的序言和“阿拉伯文学”章；О. Л. 菲什曼撰写“中国文学”章的“哲学思想和无情节散文”和“诗歌”两节；Р. И. 赫罗多夫斯基撰写“意大利文学”章(第 1、2、3、6、11 节)；В. А. 切梅利茨基撰写“白俄罗斯文学”章；С. Б. 切尔涅佐夫撰写“埃塞俄比亚文学”章；Т. Н. 切尔内绍娃撰写“(克里特岛上的)希腊文学”章；А. А. 沙里夫撰写“外高加索文学”编的序言；И. Н. 什梅廖娃撰写“高棉语文学”章。

从事本卷学术编辑的，除了编委会成员之外，还有 В. М. 加扎克(“南斯拉夫文学”和“摩尔达维亚—瓦拉几亚文学”两章)，Х. Г. 科罗格雷(“中亚文学”编)，Ю. А. 科热夫尼科夫(“摩尔达维亚—瓦拉几亚文学”章)，Н. С. 纳季亚尔内赫(“乌克兰文学”和“白俄罗斯文学”两章)，Б. Б. 帕尔尼凯利(“南亚和东南亚文学”编)，И. М. 菲利什京斯基(“近东和中东文学”编)，Р. И. 赫洛多夫斯基(“意大利文学”章)，А. А. 谢里夫(“外高加索文学”编)。

本卷学术秘书为 Н. Ф. 勒热夫斯卡娅。

本卷文学校勘为 Г. А. 古季莫娃。

统一人名、书名、术语和日期的是 М. Л. 安德列耶夫、Н. А. 维什涅夫斯卡娅、Е. Г. 弗拉基米罗娃、Л. И. 萨佐诺娃。

书稿准备付印工作由出版科技秘书 Е. П. 济科娃、О. А. 卡兹尼纳完成。

本卷书籍目录的外国文学部分基本上由全苏外国文学国家图书馆的学科书籍目录部和综合部在 В. Т. 丹琴科和 В. П. 阿列克谢耶夫的监督下编成，俄罗斯文学部分由 В. Б. 切尔卡斯基编撰，В. А. 利布曼校勘，苏联各民族文学部分由各共和国研究所编撰，В. Б. 切尔卡斯基校勘。

插图由 С. И. 科兹洛娃、Ф. И. 帕夫洛娃和 Е. С. 施泰纳选配(各章作者参与)。组织工作由 Л. В. 叶夫多基莫娃担任。

在本卷编写过程中，有些篇章曾多次请专家评论和讨论。本卷编委会向参与评论和讨论的所有个人和学术组织致以深深的谢意，以感谢他们的有益意见和建议。

本卷总序

十七世纪是一个复杂、骚动、充满激烈的内部矛盾的时期，但同时对于许多地区来说又是社会生活发展中一个极其重要的转折时期。这是一个在艺术地认识现实的领域里有各种重大成果的时期。

十七世纪，在大多数地区，封建社会的矛盾日趋激化，并在其内部产生了许多显著的变动。这个过程是在彼此对立的各种社会倾向激烈冲突的条件下进行的，并在不同的国家和地区具有不同的形式。

例如，在西班牙、意大利和德国，封建反动势力得以占上风，并遏制了资本主义关系的发展。德国的封建主力图镇压声势日隆的人民运动，遂求助于外族军队并使国家陷入漫长的三十年战争。在某种程度上，类似的情境也发生在十七世纪四十年代的中国，当时，本土封建主为了与席卷全国的人民起义军作战，招来了满族人。

整个十七世纪，在西欧和中欧意识形态生活中特别反动同时特别重要的因素始终是反宗教改革运动。从这个世纪一开始，天主教教会一方面仍然采用宗教裁判所的残酷手段，另一方面也在寻找更加灵活的新方法，以便既能影响人民大众，又能影响有教养人士的意识。十六世纪下半期，教会活动家惯用的手法是宣传禁欲主义理想，如今则试图代之以展开慈善活动和利用巴洛克艺术的富丽、豪华和令人难忘的力量。

在东方，为数甚多的宗教学说和宗教伦理学说，特别是伊斯兰教、佛教、新儒学，仍然决定着亚洲国家社会精神生活的很多重要方面。

在十七世纪，进步的意识形态的发展极为复杂，各种进步倾向经常与反动思想矛盾地交织在一起，或者被禁锢在反动的外壳里。例如，十七世纪西欧文化中占据重要地位的巴洛克文学和艺术就鲜明地反映了这种情况。

但是，在评述十七世纪人类的社会和精神发展的时候，夸大反动倾向的比重也许并不正确。如果说反动势力得逞了，那么，这种胜利也是靠残酷的斗争达到的。在这类斗争中，力求达到民族和国家统一、从异族统治下

争取解放、争取社会进步的进步集团往往获胜。

封建社会内部的资本主义形态的发展，显著地加剧了欧洲和某几个亚洲国家里的社会斗争。

十七世纪，是人民的不满情绪遍布不同地区许多国家的时代。这个世纪上半期，受到城市贫民支持的农民运动的整个浪潮，隆隆滚遍了欧洲和亚洲的许多国家。这些起义不仅席卷了西班牙、法国、德国、俄罗斯，而且也席卷了土耳其、伊朗、外高加索、中国、日本。有些地方，起义具有真正农民战争的性质，成为深刻的社会政治震荡的起源，这个世纪中期，在西方和东方，几乎同时可以听到这种震荡的轰鸣声。按照马克思的说法，在英国，第一次发生了“欧洲大规模的”革命。在中国，四十年代是波澜壮阔的农民战争、汉民族的明王朝垮台和满族征服的时期。大规模的农民运动也发生在这个世纪的下半期（斯捷潘·拉辛率领下的俄罗斯农民起义，农民参与巴尔干半岛的民族解放运动，1675 年发生在法国的布列塔尼起义，印度和阿富汗农民反对莫卧儿王朝的一系列行动，等等）。

由于这些社会运动的结果，在许多地区出现了值得注意的变化。例如，西欧社会和精神生活的中心，在十七世纪上半期时位于意大利和西班牙，由于封建集团在这两个国家的胜利和随之而来明显的文化衰落的结果，就渐渐移到了法国和英国。有一个重要的历史因素显著影响并加强了东斯拉夫地区的文学联系，这就是在波格丹·赫梅利尼茨基领导的民族解放战争之后于 1654 年发生的乌克兰和俄罗斯的合并。在远东，尤其是在中国，十七世纪中期的社会危机殃及了城市文化的命运。

十七世纪的特点是某些国家和地区的发展不平衡，这促使欧洲主要强国在积极发展贸易关系的旗号下，较十六世纪进一步加强了对外扩张。

各种力量的某种重新配置也发生在力图进行殖民地侵占的国家里。像葡萄牙和西班牙这样的强国，渐渐地在那些由于资本主义革命的结果而主动性急剧增强的国家（荷兰、英国）的逼攻下，衰落了。法国在十七世纪加入了争夺殖民地的角逐。十七世纪初，英国移民和荷兰移民在北美建立了第一批定居点，法国殖民者则加紧在加拿大开拓土地。英国人在西印度群岛定居下来。荷兰人和英国人继续与西班牙帝国在远离欧洲的一望无际的辽阔洋面上不断地争斗。

各式各样的荷兰商业公司在十七世纪释放着巨大而不可遏制的能量。荷兰人暂时顺利地夺得了在巴西的统治权；他们于 1619 年侵占了台湾的一部分，建立了巴塔维亚和马来群岛上的其他一些据点，侵入了澳大利亚、新西兰、塔斯马尼亚；十七世纪中期，在非洲南部出现了第一批荷兰殖民者的定居点。

作为文化史上一个特殊的时代，十七世纪的特点是科学和技术思想的蓬勃繁荣，这种繁荣与资本主义关系在西欧的发展有关。科学正离开包括艺术创作在内的人的精神活动的其他领域而趋于独立；科学与艺术在文艺复兴时期还处于某种混合的统一体中，如今则获得了自主。为了想象西欧科学在各个不同领域里所取得的成就，只要提起开普勒、伽利略、笛卡尔、牛顿、哈维或者莱布尼茨这样的名字就足够了。在俄罗斯，十七世纪出现了实践知识的积累，特别在地理学领域里。这个时期，出现了外国科学著作的俄语译本，并编写了一些实用科学方面的本国教材。

这个时期远东几个最先进国家的特点也是倾心自然科学知识。在中国出现了一些独特的百科全书：《天工开物》(1637 年，其中总结了若干世纪以来工艺发展的经验)和《农政全书》。在朝鲜，形成了一个叫"实学学派"(从事实际知识)的思想派别。在日本，出现了数学和天文学方面的饶有趣味的著作。关尚一是日本数学学派的奠基人，他研究代数学、微分和积分方程。在十六至十七世纪，远东国家和欧洲之间正在建立的联系也促进了对实用科学的兴趣的增强。

十七世纪文化的典型特征在于力求将积累起来的知识综合化和系统化，这也体现在哲学中。

西欧这个时期在独立于宗教意识的道路上迈出了新的重要的步伐。培根、笛卡尔、伽桑狄、霍布斯、斯宾诺莎、莱布尼茨等人确立的哲学体系就是标志。这时期东方哲学思想像从前一样主要在传统宗教哲学学说内部发展。繁琐哲学原理在这里继续起着显著的作用，哲学思考在许多方面仍然处于自我封闭状态并在相当大的程度上脱离了自然科学知识的进步：东方的哲学家更感兴趣的是那些社会和道德问题。而正是在这个领域里，产生了一些明显的变化，这些变化的发生与出现了对人的个性的集中兴趣有关。例如在远东国家，这种现象就是对千方百计消弭个性基础差异的正统新儒学的一种反应。十七世纪，当时争取承认个性的斗争是打着王阳明(十五世纪至十六世纪初)学说的主观唯心主义旗帜进行的。他在日本的追随者中江藤树在十七世纪上半期宣布，独立的个性是形成人的知识和行为的唯一根源。

这个时期，伴随着科学的进步和哲学的世俗化，力图加强宗教权威并保持自己对民众影响的教会势力也在广阔的范围里蠢蠢欲动。

十七世纪，是世界性宗教继续积极传播的时代。大批耶稣会士的使团培植起从南美到菲律宾、日本的大量基督教信众，而且，菲律宾是唯一一个传教士在十七世纪就几乎完全成功地将那里的居民基督教化的亚洲国家。在日本，基督教至十七世纪初就已经争取到众多的拥护者(截止到 1615

年，新入教者的人数将近五十万）。新信仰如此广泛的传播引起了将基督教看作是对佛教和儒教威胁的日本当权者的严重担忧，法律曾因此禁止过天主教，从而使这个国家处于几乎完全与欧洲人隔离的状态。佛教，特别是它的喇嘛教形式，在十七世纪也继续获得传播，并使蒙古部落服从自己的影响；这个时期，在老挝也可见到佛教地位的加强。

在大多数西欧文学的历史中，十七世纪是一个独立的、特殊的时代，从其内容而言，它既区别于此前的文艺复兴时期，又区别于后来的启蒙运动时代。

十七世纪是既成的社会组织急剧毁坏的时代，是有着如三十年战争和英国革命那样在规模和意义方面如此巨变的历史时代，是有着触目惊心的社会对比的时代，这个时代的文学已经失去了文艺复兴时期和谐的处世态度、人性完整的概念、社会因素和个性因素不可分离的统一的概念。对个性和社会之间、崇高的生活理想和真正的现实之间的对抗的领会，对人的内心矛盾的描绘，如今被提到了首位。在这个意义上，十七世纪的作家们发展了在文艺复兴晚期代表人物的作品里已经初步形成的悲剧主题。

十七世纪历史进程的尖锐冲突，在争取社会改造斗争中表现出来的深刻矛盾，成为出色的艺术发现的源泉。对于荷兰的冯德尔，英国的弥尔顿，西班牙的卡尔德隆，法国的高乃依、拉辛和莫里哀，德国的格里美豪森这些作家的创作而言，其标志性特征是探寻操纵人命运的超个人的客观规律。有时，在诸如喜剧或小说这样的所谓“低级”体裁中，这类探寻往往演化为描绘影响个性形成的社会环境和物质条件。因而，在十八至十九世纪获得发展的那种新型现实主义形成的先决条件，正在建立其基础。像弥尔顿这样的诗人也具有深刻的创新意义，他们尝试在具有革命精神的社会冲突中找到崇高、英雄的浪漫热情的源泉。与此同时，诗人也借助充满宗教精神的传统《圣经》形象，来领悟这些新的生活现象的历史意义。巴洛克文学试图广泛采用在中世纪艺术文化中流行的各种象征、标志和寓意，并经常为从骑士小说中汲取到的理想而激动不已。但是，在优秀的巴洛克作品里，这种对文艺复兴时期以前的传统的采用是与这些作品中尖锐迫切的现实问题结合在一起的，是与热情奋发地感悟时代的重大冲突以及它们在同时代人意识中的反响结合在一起的。作为一种艺术方法的古典主义，一方面追随古希腊罗马文化及其美学理想，另一方面则深入主人公精神生活——这类主人公负有解决现实提出的尖锐问题的使命。

于是，在十七世纪文学中，着眼于阐明未来的创新的特点，是与锤炼植根于很多世纪以前的艺术传统相互交织在一起的。

作为一个时代，十七世纪在中欧和东南欧的很多地区的文学中具有自

己的特殊内容。例如，在波兰、匈牙利的文学中，十七世纪的标志是巴洛克的繁荣（这个时期巴洛克思潮也出现在乌克兰、白俄罗斯和俄罗斯这三个东斯拉夫国家的文学中）。又比如，在塞尔维亚和保加利亚人的艺术创作中，十七世纪不是一个具有清晰编年史范围和特殊内容的时代，这与这些民族当时处于异族压制下，因而文化发展缓慢的性质有关（这些民族为了争取独立而进行的顽强斗争反映在十七世纪艺术、主要是口头诗歌中）。

在这个时期，俄罗斯实现了从中世纪向新时期的逐渐过渡。十七世纪最进步的政治活动家和思想家为彼得大帝的很多改革做好了准备。在俄罗斯文学中也观察到从中世纪典型的艺术意识形式向新美学体系转变的充满矛盾的过程。恰恰在这个时期，产生了文学的社会分化，形成了新的体裁，出现了对个人内心世界和他的日常生活环境的兴趣。

·10·

在处于文化缓慢发展情况下的绝大多数亚洲国家文学中，十七世纪虽然也显示了文学过程的具体进展和与众不同的艺术成就，但不像大多数欧洲国家那样，一方面与十六世纪，另一方面与十八世纪，区分得如此清楚。很多世纪以来在中亚和近东文学中一直发挥了主要作用的宫廷诗歌，在十七世纪来临之前丧失了自己的创作动力，仍然封闭在传统主题和形式的框架内。但是，这并不意味着在这些文学中没有产生主要是由讽刺揭露的和民主主义的路线的发展所引起的新现象和新倾向。

十七世纪，南亚和东南亚的文学过程是在复杂的文化历史条件下进行的。在尼泊尔、泰国、老挝、菲律宾、锡兰，占主导地位的还是非常传统的中世纪文化。同时，在印度的许多民族文学里，一些只有到十八世纪才会导致某些进展的新特征正初露端倪。这种情况一方面与印度的某些民族旨在反对莫卧儿王朝统治的解放倾向的发展有关，另一方面又与本土和外来（近东）宗教—哲学和文学传统的相融结果有关。

十七世纪时，远东文化圈的文学，特别是中国、日本、朝鲜的文学，以及在较小程度上的越南文学，都在亚洲获得了最大的发展。其原因是这里的城市文明比其他东方国家发展得更加充分，而且已经存在资本主义关系的萌芽，例如中国和日本在民主主义市民散文领域里的成就即与此有关。戏剧领域里大批优秀创作者的出现同样引人注目，戏剧关注的是时代最迫切的现实问题。与亚洲其他国家的文化艺术相比，十七世纪远东文学某种程度上从类型学的角度看最接近西欧文学。与此同时，在远东文学中也出现了亚洲文化特有的缓慢发展。这说明尽管有一种形成新的文学体系的倾向，但这里的传统意识形态在整个文学过程里保持着相当大的比重。

十七世纪，是形成民族和巩固民族自我意识道路上的一个重要路标，这也体现在文学之中。在欧洲，文学或多或少是认识理解具有全民族意义的

迫切的社会和道德问题的工具。但并不是所有种类的文学,也不是在所有的国家里都同时获得了这种性质。例如,在法国,诗歌在十六世纪下半期,在七星诗社时期,就已经成为民族生活的表达者,而戏剧完成这个任务则是在十七世纪古典主义繁荣的时期。

文学按照自己的社会根源加速分化为各种派别,这也同文学在总体上越来越深刻和广泛地涉及社会存在的形形色色领域有关。

无论欧洲还是亚洲,为自身独立而进行的斗争都成为许多民族的文学中诗学灵感的生气勃勃的源泉。

在十七世纪,东方文学中民族因素的比重也越来越大。这一点在近东尤为明显,在那里,整个穆斯林文学传统发生了瓦解,并在其基础上形成了一些新的文学,例如阿富汗文学和库尔德文学。

制订全民族文学语言的规范在民族文学的形成中具有最重要的作用。十七世纪文学给这一发展过程带来了相当大的贡献,这首先是在西欧。

在同一个时期,整个地区的文学传统和语言在东方各国的文学中继续发挥着相当重要的作用(近东和中东、高加索、中亚、印度和印度尼西亚的伊斯兰化地区的阿拉伯语和波斯语;远东的文言;许多南亚和东南亚国家的巴利语和梵语),尽管有些单一民族的具有生命力的语言正在开始加紧排挤它们。同时,其中像马来语那样的一些语言显现出变成新的地区语言的倾向。

11· 在世界不同国家的个别作家的创作中,可以发现运用多种语言进行创作的例子。例如,西梅翁·波洛茨基用拉丁语和波兰语写诗,同时也用标准的白俄罗斯语和俄语(教会斯拉夫语)创作作品;著名诗人赛义卜·塔布里济也用阿塞拜疆语创作了法斯闹剧;中国著名小说家蒲松龄用古老的文言写作故事集《聊斋志异》,同时在普通的民间体裁俚曲中运用了活的山东方言。

对于具体作品而言,选择语言往往取决于作者采用何种体裁的语言艺术。在十七世纪,许多国家使用活生生语言的文学的作用已经显而易见,这表现为从全区域文学语言翻译成本土活生生语言的大量译本(从巴利文译成暹罗语或老挝语等)。

在欧洲,各民族语言的发展比东方更为快速,拉丁文作为民族之间的语言主要在科学、哲学和政论中继续保持着自己的作用。与十六世纪不同,在十七世纪的艺术创作中,拉丁文的使用范围受到明显限制,然而,拉丁文仍然在十七世纪文学史上保持着一定的地位(例如,苏格兰出生而在法国度过很多年的巴克利的小说《阿杰尼斯》和《爱乌福尔弥奥》;德国的诸如奥皮茨、弗莱明、格吕菲乌斯等出色诗人的拉丁文诗歌,扬·阿莫斯·考门斯

基的作品，大批波兰诗人和政论家的创作；拉丁文在耶稣会士的文学活动、在他们教授的演说术和在他们影响下发展的学校戏剧中的作用）。

十七世纪文学和文化关系的传统形态仍然与这种或那种世界性宗教的传播前提有关。传播到许多东方国家的阿拉伯—波斯文学的影响仍然很广泛，与伊斯兰教一起，直达印度尼西亚；古代印度的语言艺术被信奉佛教的民族积极地接受。

远东和东南亚在十六至十七世纪首次与欧洲文学的接触，开始于基督教传教士完成的宗教书籍的译本。同时，在许多国家，基督教教义与东方宗教道德学说独特地融合起来的现象时有所见。例如，远东一些国家将基督教与儒家学说相结合的尝试，就反映在中国哲学的某些作品里，或者又如，在菲律宾的传教士写的宗教戏剧中融入了本土民间创作的情节。

欧洲语言的文学的传播范围在十七世纪明显地扩大了，这与欧洲人向其他大陆的移居浪潮有关，与新的海上通道的发现和殖民扩张有关。在十七世纪刚刚开始被殖民者开拓的那些土地上，例如在北美和南部非洲，文学创作主要局限于纪实体裁：回忆录、编年史、日记；在这方面，与本土原住民的紧张斗争过程、他们的性情、习俗、信仰，都被一一记录在案。诗歌在北美的英国移居者中也得到了发展，但与当时英国的巴洛克和古典主义诗人的创作相比，这些诗歌除了带有那些人影响的清晰印记外，并没有包含新的特质。在南美和中美，在巴西、秘鲁和墨西哥，情况却有所不同。在这里，可以说已经形成了产生于来自宗主国的巴洛克艺术传统基础之上的自成一家的文学；也可以说作家们试图去理解本地现实、利用印第安部落民俗遗产、在艺术作品中反映正在形成的新拉美民族心理类型的特点。类似的融合对于该地区文学的继续发展具有原则性的意义。具有特征意义的是，十七世纪，在那些当时恰恰极力进行殖民扩张的欧洲国家的文学里，首先是在英国文学里，出现了一些描写异域国度（墨西哥、印度、非洲的黄金海岸）以及鲜明地叙述欧洲人与土著人冲突的作品（德莱顿的“英雄剧”）。同时，有时候在采用殖民题材的作品里，可以听到指责种族不平等和真诚地同情沦为欧洲人奴隶的当地居民的声音（阿弗拉·本的长篇小说《奥鲁诺科》）。

欧洲殖民主义者和商人侵入一些遥远的亚洲国家以及他们与土著发生的军事冲突，有时候给予文学发展进程以显著的影响。例如，由于荷兰人侵入印度尼西亚群岛，那里沿海地区已经蓬勃发展起来的城市文化走向了衰落，与部落文化相连的更古旧的倾向重新占据了上风。在锡兰的僧伽罗语诗歌中反映了与葡萄牙侵略者的武装斗争。 ·12

东方文化对西欧文学的影响也很明显。在十七世纪下半期，欧洲人加

深了对东方文化的学术观念,这在欧洲启蒙运动思想和观念的形成中发挥了一定的作用。

著名的法国医生、思想家和旅行家 Ф. 贝尔涅,在莫卧儿当权者的宫廷里度过了九年,回到祖国以后,于 1680 年出版了一本书,使自己的同胞认识印度,认识印度的政治历史及其居民的风俗习惯。夏尔丹和塔维涅在波斯的旅行具有很重要的认识意义,法国文学家加朗在增强对近东文化的兴趣过程中起了显著的作用。稍后,在十七世纪初,他出版了自己翻译的《一千零一夜》,对当时的西欧文学发生了影响。

欧洲思想家在十七世纪初就已经产生了对中国的兴趣。培根在自己的著作中提到了中国,英国随笔作家、《忧郁的剖析》(1621)的作者罗伯特·伯顿将中国人的思想方式和政治制度特点理想化。著名的法国哲学家、自由思想者拉莫特·勒瓦耶把孔子与古希腊罗马最杰出的思想家苏格拉底和柏拉图排在同一行列。

十七世纪下半叶,在法国、英国、德国都出现了难以计数的对中国的描述和儒家经典的第一批译本。西欧思想家向这些书籍求助,希冀在东方能寻找到作为自己理想的国家制度的社会政治理论的依据。莱布尼茨就是这些表现出对中国浓厚兴趣的哲学家中间的一个。

正如他的同时代人那样,他将中国的法律秩序理想化,并主张在西方和东方学者之间进行知识交流。按照莱布尼茨的意见,他关于建立一个中欧学院的计划也许是能够促使这一任务实现的实际措施之一。他希望借助俄罗斯,在东西方之间进行更加广泛的文化交流。这种以俄罗斯为中介,在欧洲和亚洲之间建立文化联系的愿望不是偶然的。正是在十七世纪,俄罗斯本身对东方的兴趣也增长了。俄罗斯的新土地发现者到达了北冰洋和太平洋沿岸,沙皇的使节们随外交代表团前往中国,并留下了自己旅行的有趣记述(尼古拉·斯帕法里)。对东方的兴趣既反映在回忆录性质的文学中,同时也反映在一系列关于土耳其人的中篇小说中。

十七世纪世界文学发展的不平衡,也表现在不同地区和不同国家的艺术作品的内容、种类和体裁的系统具有不同的性质上。西欧在文艺复兴时期就已经明确了将语言文学领域从宗教文学中严格地区分出来。同时,在十七世纪的西方,"文学"这一概念除了包括纯文艺作品外,还包括像道德劝善作品、回忆录、政论文、供沙龙朗读的书信。在这方面,这个时代主要文学思潮之一的古典主义理论根据题材和所描绘的生活范围而将体裁区分为"崇高的"和"低俗的",这种做法是具有代表性的。

在南部斯拉夫(除了杜布罗夫尼克文化以外)占据主要地位的仍然是从中世纪继承下来的各种体裁的宗教文学,不过这些体裁的内部已经有了确

定无疑的变化，这表现在宗教抒情诗里掺杂了个人因素的成分。在东斯拉夫文学中，呈现出源于中世纪的旧文学体系与具有鲜明世俗倾向的各种新体裁复杂共存的局面。

无情节散文（传记、奏文、墓志铭、序言等等）和古典诗歌等具有传统功能的体裁与将表现主人公内心世界和描写日常生活摆在首位的新型文学体裁（中篇小说和长篇小说、戏剧、民间文学的各种体裁）的并存，是远东文学的特点。例如，在中国，当时的一系列理论主张正在试图证明市民小说和戏剧与合乎规范的儒家文学和古典诗歌在美学上是平等的。

十七世纪，在近东、印度、东南亚和中亚的文学中，中世纪类型的文学体系还在很多方面占有优势。

叙事体裁和叙事因素（甚至在无情节散文中）的快速发展是十七世纪各地区文学的特点。在西方，广泛涉及现实和具有情节发展张力的长篇小说的各种不同的体裁变体，受到了越来越多的欢迎。在俄罗斯，对西欧长篇骑士小说的翻译和民间加工获得了广泛传播，创作出了历史小说和描写日常生活的中篇小说，叙事因素也渗入了传统的圣徒传之类的作品。十七世纪，在近东和中东，同样也在印度、马来半岛、苏门答腊、爪哇，“民间小说”得到了普遍承认，这种小说的文本以书面加工的方式得以固定也正在这个时期。并且，十七世纪是市民小说在土耳其、中国、日本发展繁荣的时代。

在十七世纪，文学的社会现实性也增强了。这一点在欧洲和远东特别能够感觉到。在艺术作品里，可以越来越多地发现，作家们试图不再利用从神话和过去的文学遗产中借来的历史情节和主题间接地表现他们当时的现实，而是直接地加以表现。在西欧文学中，这一倾向最广泛地流布在喜剧与描写日常生活及社会生活的长篇小说中，间或还渗入像悲剧那样从当时的美学理论看来属于“崇高的”体裁。

杜布罗夫尼克文学的代表人物贡杜利奇的长诗《奥斯曼》具有原则性的创新意义，其中，诗人以当时战争事件的素材解答了宏伟浩大的史诗主题。

在十七世纪的俄罗斯文学，尤其在叙事散文中，也鲜明地透出了当时日常生活的各种征兆。阿瓦库姆创作了自传性作品《行传》这样一部艺术性很强的作品，其中反映出这个时代的社会和精神冲突。

十七世纪在远东，时代主题最鲜明地体现在戏剧创作中：中国的李渔和孔尚任关于明代末期的剧本；著名的日本戏剧作家近松门左卫门不失时机地追踪大事而创作的描写日常生活题材的作品。文学接近现实生活使它有更多的可能去揭露正在腐蚀作家所处环境的社会弊端。

在十七世纪，政论文的繁荣值得注意，它在那些深刻的社会动荡的年

代，如英国革命或法国投石党运动时期，乌克兰和白俄罗斯反对天主教与教会[1]合并的时期，俄罗斯分裂运动时期，表现得尤为明显。还应当着重指出，正是在十七世纪，在许多西欧国家，在日本和中国，出现了定期刊物，此前，在后两个国家都城报纸仅以抄本形式存在。

在十七世纪文学发展中，民间因素起了重要作用。这种文学的许多出色作品显示其作者充满了对被压迫的、社会底层人物的同情，并试图以此创作其正面形象。这方面特别典型的是法国的莫里哀、拉封丹和拉布吕耶尔，英国的《力士参孙》的创作者弥尔顿和《天路历程》的作者班扬，德国的散文作家格里美豪森，西班牙的卡尔德隆等人作品中的主人公。充满爱国精神的叙事长诗，如兹里尼的《西格特的灾难》、贡杜利奇的《奥斯曼》、波托斯基的《霍京之战》，都是鼓舞人民起来与外来压迫者斗争的强大武器。十六世纪末至十七世纪初，在高加索和中亚地区形成的英雄史诗《基奥尔格雷》里，塑造了民族英雄的巨大形象。在远东文学中出现了许多传记，其主角是艺人、民间说书人、能工巧匠（在中国的"高雅"散文里）、市民——反对清朝军队的斗士（在中国的戏剧里）、民间起义者——绿林好汉（在中国和朝鲜的叙事散文里）。

十七世纪也是许多民族发展民间口头创作的重要时期。斯拉夫民间诗歌正在繁荣。保加利亚创作出了歌颂塞尔维亚英雄和豪伊杜克们的豪伊杜克歌谣和史诗系列。乌克兰民歌刻画了人民在波格丹·赫梅利尼茨基率领下的解放斗争中表现出来的英勇行为。俄罗斯历史歌谣颂扬了人民英雄、人民领袖，而首先是农民运动的首领斯捷潘·拉辛。在外高加索，阿舒格[2]诗歌也在发展。

在中国，抒情歌谣和市民民间创作的繁荣也引人注目。正是在十七世纪，民间口头创作在这里开始引起先前对民间创作抱轻视态度的文学家的兴趣。民间歌谣、笑话、传说、民间故事先后被记录下来并出版，出现了模仿民间文学形式的尝试。出现了捍卫民间作品的意见，肯定它们与"高雅"诗歌具有平等的权利。

十七世纪，是近东地区的民间口头小说录成文字的时期，从这时候起，它们成为一种事实上的书面文学。在俄罗斯，对民间口头创作的关注得到了加强，为理查德·詹姆斯记录歌谣，有了壮士歌的第一批记录和用民间诗体写作的抒情诗（A. 克瓦什宁-萨马林等）。十七世纪初，在德国继续进行着收集和出版诙谐故事的工作，这些作品里分明强化了描写日常生活的

---

① 指东正教。——译注
② 民间歌手。——译注

因素。这一过程给故事和长篇小说体裁的发展,也包括给格里美豪森的创作以明显的影响。十七世纪在欧洲也出现了第一批民间童话专集:意大利作家巴西耳的《五日谈》,法国著名文学家和批评家佩罗的《故事》。无论是巴西耳的书,还是佩罗的故事集,都不是民间口头作品的简单记录。巴西耳按照意大利巴洛克艺术的传统精神改写并加工了故事,而佩罗的故事则符合高雅美学趣味。在兹里尼和贡杜利奇的长诗中也可以见到所谓的崇高文学与生气勃勃的民间创作源泉的接近过程。在这里,广泛利用从民间诗歌里吸取的主题与创造性地发展巴洛克艺术倾向熔为一炉。

有趣的是,在十七世纪,文学和民间口头创作的相互影响过程在西方和东方有很多相似之处。与佩罗和巴西耳一样,中国的蒲松龄实际上将故事抬高到"高雅的"精美文艺的水准。无论在德国还是在中国,在出版民间笑话故事集的同时,有些作者在自己的创作中还身先士卒,力图利用民间讽刺作品和幽默作品的传统和形式。

民间的势力不仅影响了叙事文学体裁,而且也影响了戏剧创作。比如,莫里哀在创作具有全民族意义的喜剧时,借用和发展了民间法斯闹剧的传统。比他年轻一些的同时代日本人近松门左卫门以民间木偶剧传统写下了具有深刻哲理内涵的文学戏剧。十七世纪是社会充满激烈冲突和转折的时代,它使世界最发达的文学体裁——戏剧,进入繁荣的时期,不是偶然的。戏剧创作在法国、意大利、英格兰、荷兰、德国、中国、日本所获得的优秀成果特别鲜明地证明了这一点。戏剧因素在十七世纪渗透进诸如短篇小说和寓言等叙事体裁之中。在诸如乌克兰、白俄罗斯、俄罗斯等许多民族那里,正是这个时期产生了戏剧文学。

十七世纪,戏剧的繁荣引起了对制定戏剧创作艺术理论问题的进一步关注。在西方,这首先体现在古典主义思潮的代表人物或者多少受到古典主义影响的那些作家(高乃依、陀比涅克、布瓦洛、德莱顿以及其他人)的活动中。戏剧家和散文家李渔(李笠翁)为中国舞台艺术和戏剧制定了理论。有时,欧亚大陆各地的戏剧家几乎同时都对这一领域里同样一些问题产生兴趣。比如说,虚构主人公问题和所描绘事件的真实性问题,无论对法国的高乃依、中国的孔尚任还是对日本的近松门左卫门,都同样重要。

十七世纪的标志是,作家对主人公内心世界的兴趣更加强烈,心理分析的技巧进一步深化,这在许多国家的文学中都可以观察到,虽然有阶段性的不同形式。西欧文学正在发展那些在文艺复兴时代就已显露、并带有文艺复兴特征的人文主义倾向的流派。新的东西首先表现为将制约个人和个人行为的社会先决条件提到了首位。在古典主义文学和巴洛克文学中,对

人的精神力量和人战胜自我的能力的描绘起了十分重要的作用，并在人的内心世界找到了支柱，它能使人在最可怕的生活考验中不屈不挠保持坚毅和对理想忠贞不渝，使人不被暴力和肉体上的苦难所摧毁。

在俄罗斯文学中，个性因素的活跃是与逐渐克服传统的中世纪世界观相联系的。这方面一个最鲜明的例子是阿瓦库姆的个性以及在他的私人传记里对自己所体验过的心灵悲剧的极为有力的表现。

在远东，类似倾向某种程度上与对新儒学的日益增强的反应相联系，因为新儒学极力压制个性因素。对于这个时期的中国、朝鲜和日本文学来说，最为典型的是，散文家和戏剧家对描绘人的情感世界、描绘他的强烈激情和肉欲冲动的兴趣（李笠翁的长篇小说《肉蒲团》，井原西鹤的短篇小说和中篇小说，特别是他的《好色一代女》，朝鲜作家金万重的长篇小说《九云梦》，汤显祖、孔尚任、近松门左卫门的戏剧）。这里显露出与西欧文艺复兴时期短篇小说体裁的某种类型学的相似。但是，在这些作品的教诲性结尾处，对性情自由的描绘与确信日常生活虚幻、脆弱和在尘世寻找快乐毫无意义的典型的佛教观念结合在了一起。

十七世纪在诗歌领域里也创作出相当重要的美学珍品。这个时代巨大的社会动荡对创作诸如弥尔顿的《失乐园》、前述的贡杜利奇、兹里尼和波托斯基的长篇史诗，以及格吕菲乌斯或者中国思想家和诗人顾炎武的抒情诗这样的优秀作品是一个刺激。英雄长诗体裁本身也经历了意义重大的改变。例如，弥尔顿在自己的长诗里融合了史诗、戏剧和抒情诗的各种因素。

我们发现，在多恩、贡戈拉、弗莱明、戴奥菲勒·德·维奥的抒情诗里，深刻地反映了由文艺复兴的理想危机以及这些理想与格格不入的现实相冲突而引起的精神矛盾。与三十年战争相关的悲剧性事件和社会灾难引起的神秘情绪的波涛，反映在十七世纪中期的德国诗歌里。神秘的主题（然而，在此场合，这种艺术意识以传统形式表述出来）贯穿了印度虔诚派的抒情诗歌或爪哇的苏菲派诗歌。佛教和道家对自然充满静观的态度，巧妙而富有诗意地体现在朝鲜、越南和中国的抒情诗里。十七世纪的远东诗歌在杰出的日本抒情诗人芭蕉的三行诗里表达得特别意味深长。

十七世纪的世界文学图景多姿多彩：它包括诸如西欧和中欧或者远东这样在美学发展方面远远跑在前面的地区；包括那些由欧洲人带入的文学传统还刚刚开始与本土民间艺术发生相互作用的地区，例如拉丁美洲；包括那些正在实现从中世纪向艺术意识的新形式复杂转变的地区，例如东斯拉夫；包括近东和中东各国，它们已经经历过了文化辉煌繁荣的时期，并在十七世纪处于某种衰落状态之中；最后，也包括中亚地区，例如西藏，那里

的文学还完全带有中世纪性质。

十七世纪文学影响的基本潮流主要从西方流播到东方。西欧文学中具有广泛代表性的古典主义和巴洛克艺术方法正在影响中欧、东南欧，部分地也影响东欧的独具一格的文化艺术。波斯文学的风格传统为印度形成特殊的、自成一格的诗歌风格提供了先决条件。同样，印度文化的影响出现在西藏文学中，并经过它的中介传到蒙古人那里。伊斯兰的影响明显地表现在印度尼西亚群岛和马来半岛的文学中。中国人、日本人、朝鲜人和越南人在十七世纪第一次认识了西欧文化。本卷材料安排的连贯性也由这些复杂的历史关系的性质和走向所决定。

第一编　西欧文学

本编序言

“十七世纪”，这照例不是一个日历上的概念，表明西欧文学从1600年发展到1700年的那一百年；而是一个独立的，然而在各个国家具有不同编年界线的时代的定义。为了说明这一点，只需看一眼十七世纪西欧文学的全景就足够了。很明显，这样一些作家，无论是英国的弥尔顿、德莱顿、勃特勒、班扬，德国的奥皮茨、莫色洛史、格吕菲乌斯、格里美豪森，西班牙的贡戈拉、克维多、格瓦拉、卡尔德隆、格拉西安，还是法国的古典主义作家高乃依和拉辛、莫里哀和拉封丹、拉罗什富科和拉布吕耶尔，还是意大利的马里诺、基亚布雷拉、巴西耳，还是荷兰的布雷德罗、冯德尔，他们的作品都既不可能认为是属于文艺复兴文学，又不可能认为是属于启蒙运动文学。他们的创作属于西欧文学发展过程中一个本质上独特的、充满内部矛盾和紧张的时期。

十七世纪延续了文艺复兴时代西欧社会生活和文化中出现的倾向，但在更加复杂和更高更新的社会关系水平上发展它们。十七世纪，是封建社会开始瓦解和资本主义正在其内部发展形成并不时与之发生直接冲突过程的一个进一步的阶段；资本主义是历史上更加进步的制度，同时又带有新的压迫形式。

在资本主义生产关系的形成和社会从封建等级向现代阶级的转变过程中，十七世纪是一个发生了显著飞跃的时代。正是由于工场手工业生产方式的繁荣，才可能谈到真正意义的资本主义社会经济形态在封建社会内部的成熟。伴随这一重要进展的是行会系统更加快速的衰落和雇佣劳动的发展、农民失去土地和赤贫现象的增加、因原始资本积累过程而形成大资产者，以及十七世纪向世界各地加紧进行的大规模殖民扩张。

资本主义关系的加速发展和殖民扩张行为的加速，导致十七世纪西方

社会结构的激烈改变。已经获得通向殖民地道路的国家和没有获得这样通道的国家之间原先的力量对比，已经遭到明显破坏而有利于前者。况且，在十七世纪，不同的国家之间正显示出非常清晰的分野：一方面是位于西欧、已经确立了资本主义关系的那些国家（英国、荷兰，以及法国），另一方面是封建制度不仅仍然保持着自己的稳定性，而且还明显加强了自己地位的那些中欧国家（也包括德国）。这是由十七世纪特有的各国历史发展急速和不平衡发展相结合所造成的。但是，在拥有殖民地的列强营垒里，也发生了力量的重新配置。西班牙和葡萄牙的殖民势力正在衰落，它们现在无力与荷兰和英国竞争，在后两个国家，资本主义制度正在取得胜利。葡萄牙与西班牙分离以及 1640 年的加泰罗尼亚起义，宣告了世界历史上称为“西班牙霸权时期”的阶段的结束。另一方面，虽然瑞典建立控制波罗的海的某个类似北方帝国的意图遭到了失败，它还是在十七世纪大大巩固了自己的国际地位并在强国之林中占有自己的席位。

资本主义生产关系在西方某些国家内部社会经济结构中的发展所引起的各种变化，其意义也很重要。比如，在英国，四十年代资产阶级革命导致了整个欧洲，甚至全世界范围内类似的激变。在法国，十六世纪宗教战争结束后，一直向前的历史运动导致了社会力量独特的重新配置，它决定了十七世纪法国专制制度的胜利。造成这一胜利的一个重要前提是资产阶级暂时脱离了人民大众。资产阶级在自身发展的这个阶段，一方面关心王权的庇护，另一方面在整个十七世纪，它都力图在专制君主制保护下与贵族集团达成某种协议。这是法国十七世纪的独特社会征兆之一，它一方面与十六世纪（此时资产阶级尚未从人民群众中脱颖而出）相区别，另一方面与十八世纪（此时资产阶级终于决定有意识地按照自己的方针与人民大众订立反封建的战斗联盟）相区别。十七世纪，专制制度在瑞典和丹麦也获得了相当重要的成功。

17·

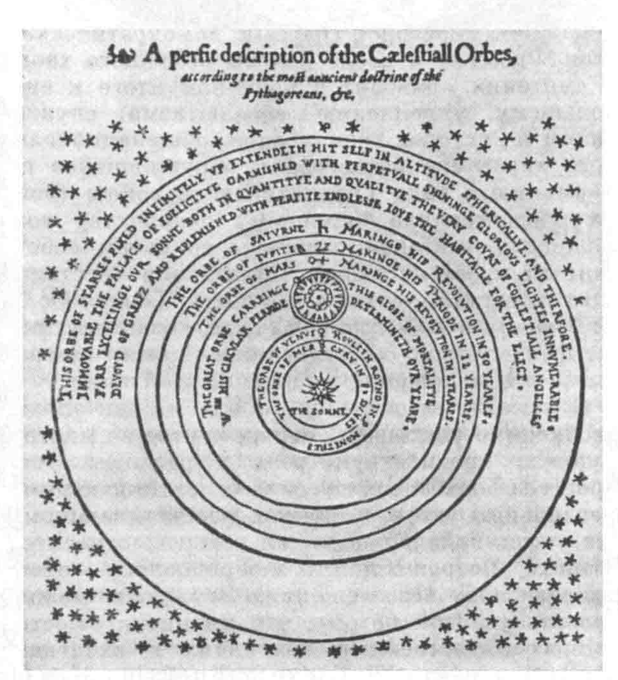
因此，必须指出下面这一重要因素。十七世纪的西欧资产阶级尽管取得了成就，但还是明显地弱于启蒙运动时期的资产阶级。试举以下几例：宗教外衣在十七世纪英国资产阶级革命时期的社会斗争中所起的作用，与在 1789 年法国革命中所起的作用是不同的；如上所述，专制制度繁盛时期的法国资产阶级，需要来自国家政权方面的保护和与贵族社会结成独特的共同体；在三十年战争过程中，德国市民阶层饱受极其严重的致命打击。全社会的失败和由此造成的衰落，以及伴随而来的所谓重新封建化，成为十七世纪西班牙同时也是意大利资产阶级的命运。

十七世纪在西方，文艺复兴时期已经开始的形成民族国家的过程正在走向新阶段，在这些国家的范围里正在发展现代欧洲民族并形成现代资产

阶级社会。同时，与这一过程不可分离地联系着的内部社会政治矛盾也进一步加剧，这些矛盾成为孕育革命爆发的温床。

十七世纪上半期，作为西欧总体特征的人民的不满情绪，给西欧各个国家造成非常不同的结果。这种不满在英国酿成资产阶级革命；在法国，它试图实现某种程度上内容类似的革新，而以失败告终（第一阶段，民主的投石党运动），并在经过全国混乱和惊慌失措之后，最终导致专制制度更加巩固；在德国，它成为以三十年战争的形式猛袭全国的大规模民族性灾难的根源之一（战争使德国贵族有可能残酷镇压农民）。对十七世纪四十年代席卷加泰罗尼亚和意大利南部的农民起义的镇压，也使西班牙和意大利的封建社会集团得以保持自己的地位。

在了解作为一个时代的十七世纪的特点时，必须考虑这个世纪在捍卫封建基础的力量和动摇这些基础的力量之间的斗争的发展过程中，许多方面所起的关键和举足轻重的作用，它的开始阶段属于文艺复兴时期，而结束阶段则进入了启蒙运动时期。把这一作用称为关键是因为，正是产生于十七世纪的那些激烈的社会矛盾和搏杀（无论是英国革命，还是投石党运动或三十年战争），在很大程度上决定着这些冲突在西欧一些国家里继续发展的速度和性质，



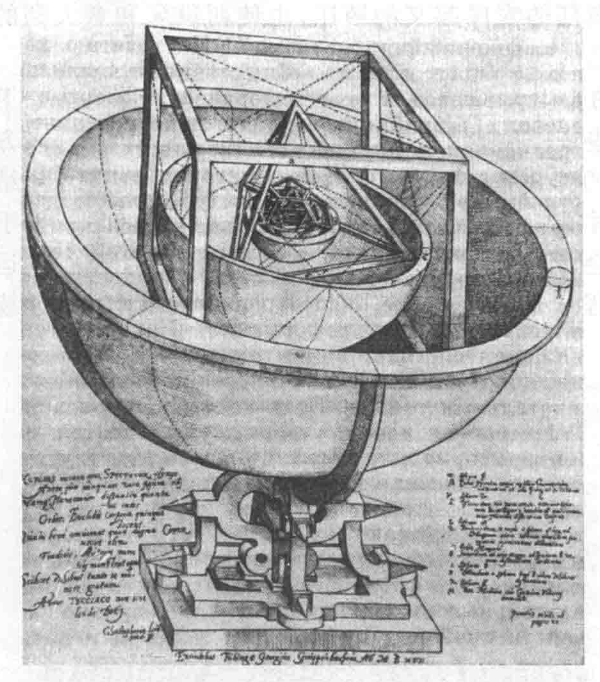
日心系统宇宙图 哥白尼 1576 年《天体运行论》
伦敦 T. 迪盖斯翻译

同时也在某种程度上确定了这一冲突在这些国家里的未来结局（这一冲突在英国发展得相对快速，在法国则逐渐稳步发展，在德国、西班牙和意大利则发展缓慢和艰难）。

作为一个时代的十七世纪，其紧张激烈程度的增强还因为，这一历史时期的社会冲突是在保守和反动集团异常活跃的条件下展开的，它们动员起自己的全部资源，以便扭转历史车轮或者哪怕是中止它一直向前的运动。保守集

团的努力采取了相当不同的形式。因而，必须首先提到那个全欧洲性质的、广泛而多形态的现象——反宗教改革运动。这个运动起源于十六世纪中叶，但是，它经过了一些值得注意的阶段。如果说，在十六世纪下半叶，反宗教改革运动的活动家所确立的理想主要带有严厉的禁欲主义性质，那么，从十七世纪初开始，这个运动的拥护者们，首先是耶稣会士，就采用了越来越多方面和越来越灵活的方法来施加影响，并乐意利用以辞藻华丽、语气充满表情、感情激越、醉心感官而见长的巴洛克风格，来传播自己的思想。在建筑和造型艺术领域，这些倾向在罗马的教会建筑的辉煌和雄伟中

18·



《宇宙的神秘》插图 开普勒 1596年 图宾根

达到了自己的顶峰。这里还应当提到像法国"天主教复兴"这样的运动，它在某种程度上与反宗教改革运动相联系，但具有自己的民族特征（这一运动在1620年前夕达到了特别大的规模，并一直延续到十七世纪中很长一段时间）；也应该提到在贵族营垒中进行的各种力量的重新配置，在很长一段时期里，这一配置决定了法国封建制度的完整性；以及应该提到英国1660年以后由于斯图亚特政权的回归和王政复辟制度的确立而开始的那种社会政治反动。十七世纪西欧的核心事件之一，是三十年战争。西欧各国卷入其中的这场血腥大屠杀，首先是反动势力的勃勃野心所致，他们力图不惜任何代价夺取统治权（西班牙统治者奥利瓦雷斯狂热梦想建立世界性天主教强国；瓦伦斯坦企图依靠武力，"从上面来"建立全民族德意志国家；德国封建主宁可借助外国的武装干涉，也要将农民造反淹没在血泊中等等）。

十七世纪也是西欧科学思想进化中一个意义重大的阶段。从十六世纪末到十七世纪八九十年代这段时期里，由伽利略和开普勒在天文学，伽利略和牛顿在物理学，哈维在生理学，笛卡尔、德萨格、费马、牛顿和莱布尼茨在数学方面所完成的发现，标志着文艺复兴时期学者们积累的知识

有了长足的发展，同时也宣告了科学发展的一个崭新时代的到来。如今在一些科学领域里，占重要地位的不再是零碎的、局部的卓越猜测和大胆省悟，而是连贯的、服从某种系统的知识积累。实验成为科学认识的基础，其最终目的是从各种实验中分析，并用综合局部观察的方法确立客观和准确的规律性。科学认识发展的总运动中的这种质的飞跃是与生产力的增长和作为资本主义关系发展前提的那些问题和需要的提出密切相关的，是与所谓工场手工业的繁荣、急速扩展贸易关系和开辟新的海上通路密切相关的。

与前一百年相比，科学兴趣的范围拓宽了。在十六世纪，语文学、天文学、地理学、植物学和医学领域里取得了巨大的成就。在十七世纪，科学进步涉及越来越多新的领域。笛卡尔、德萨格、费马研究出几何分析原则和数论，为现代几何学打下了基础。正是数学成为十七世纪科学的主要和关键部门。就在这个时代，实验物理学急速发展，产生了实验化学，医学和生理学进入了新阶段，实验生物学正在建立基础。某些人文知识领域在十七世纪也取得了很大的成就，包括法学，其中也有像国际法（格劳秀斯）那样的专门领域。

十七世纪在科学认识现实中发生的特别显著的进展，给予当时的人和他们中间在文学方面的代表人物的精神世界以明显的影响。更何况，十七世纪的很多优秀作家直接与学者和人文主义思想家圈子有联系（例如，弥尔顿、莫里哀、拉封丹、格吕菲乌斯）。许多最杰出的科学活动家（康帕内拉、伽利略、帕斯卡尔）创作的作品是文学史上不可或缺的一部分。必须强调，这个时代在认识论方面的科学探寻，一方面与哲学探寻存在着某些契合点，另一方面与艺术发现存在契合点，这一点很重要。

在时代的精神氛围里留下最深刻印记的科学成就中，必须划分出两个因素。

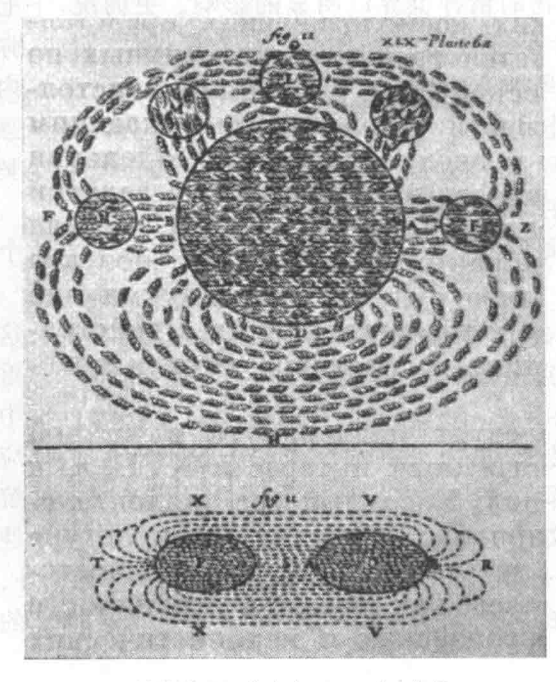
第一，是伽利略、康帕内拉、开普勒对哥白尼的日心说理论的发展。这些学者和思想家的活动引起宇宙结构概念和地球在宇宙中地位的概念的重大变化。地球不再被理解为处于一个封闭宇宙中的坚硬而不动的特殊中心。与这些从辩证法看更为复杂、更为灵活的宇宙论概念的产生相呼应的，是具有类似辩证法实质的那些倾向在人与他的周围世界相互联系的解释中得到了发展。如果说，在文艺复兴时期，单独的个人和他的自然秉性表现为物的绝对量度，那么，十七世纪的特点则是倾向于从个体本身之外、在现实情景中某些占统治地位的客观矛盾和规律之中寻找理解个体命运的钥匙。

第二，应当强调的是，在十七世纪对运动问题的兴趣增强了。人们往往

轻视了十七世纪文化中具有辩证法性质的那些倾向的比重,而片面地将这个时代描写成形而上学和机械论在关于现实的观念中占据绝对统治的时期。事实并非如此。在精确科学(伽利略在动力学方面的著作,笛卡尔关于物质运动是自然界存在的基础的学说,笛卡尔、牛顿和莱布尼茨与分析变数和无限小数有关的各种发现,以及微分和积分体系的研究确立)和哲学(这方面特别典型的是莱布尼茨关于作为一个单位的单子不是静止的,而是动态的学说,他对宇宙是一个有机整体,而不是各个部分的机械组合的认识,他喜欢在现象的形成过程中审视现象)里也显示出这些辩证性质的倾向。对现实情景的各种动态观点的兴趣和对各种本质、事件和情势的充满紧张的运动的兴趣加大了,对理解和再现作为一往无前的生活洪流的源泉的诸多矛盾的兴趣也加大了,这成为本时代对世界的美学感受的最重要因素之一。

十七世纪标志着在克服原有封建割据和巩固民族统一的道路上跨出了新的一步,其特点是坚决倾向于认识现实中客观存在的相互联系,倾向于将原先积累和刚刚获得的科学知识系统化。因此,这个时代推出一些很典型的、意欲创立包罗万象的哲学体系的思想家如笛卡尔、霍布斯、斯宾诺莎、莱布尼茨,是毫不奇怪的。

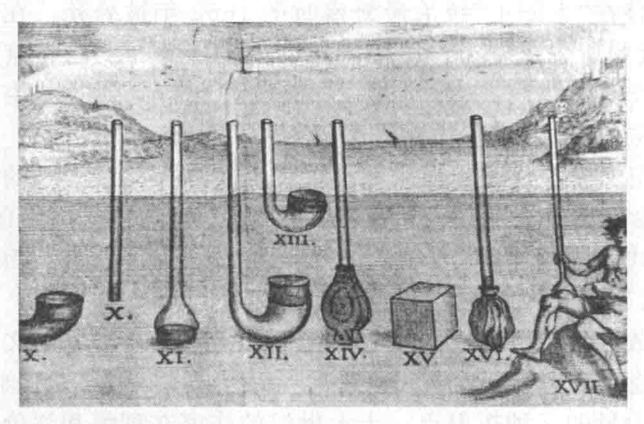
20 •



《哲学原理》笛卡尔 1644年 莱顿

从文艺复兴时期开始的哲学和社会思想的世俗化过程到十七世纪仍在继续。同时,这个历史时期从文艺复兴时期继承过来的各种唯物主义倾向有所进化和变形。马克思和恩格斯在他们的《神圣家族》里展开的对培根和霍布斯所作的著名对照,揭示了这些进展的一个重要方面。马克思主义经典作家清楚地指出,思想家培根的活动是在十六与十七世纪之交展开的,他的学说比霍布斯的哲学观点更淳朴更古老,但同时也更辩证,因此就其本身而言也更丰富。然而,唯物主义在十七世纪的

发展，即使不超出英国本土的范围，也不会到此为止。洛克的名字代表了发展的新阶段。洛克对天赋理论的批判和他具有感觉论倾向的认识论的唯物主义观点，显著地影响了启蒙运动时期进步哲学思想的形成。



《论流体平衡》帕斯卡尔 1663年 巴黎

十七世纪唯物主义发展中另一个征兆性特点在于，时代的社会冲突的复杂性间接地表现在进步哲学思想经常显示出来的内部矛盾上。唯物和唯心的倾向并非仅仅在笛卡尔学说中同时出现。在这方面，十七世纪的法国自由思想也很典型，它是德佩里埃、拉伯雷和蒙田时代的文艺复兴唯物主义与十八世纪启蒙学派世界观之间的一个独特的过渡环节。对于伽桑狄、诺德或拉莫特·勒瓦耶这类哲学家而言，其特征是力图以正统的、居心良善的言论所组成的严密外衣，仔细掩藏自己学说的反宗教和反叛的内核。

在十七世纪，科学发展和进步哲学思想发展是相当艰难的。宗教意识形态仍然严重影响着时代的社会意识，影响着哲学、社会、政治和科学思想的形成。比如说，勃莱斯·帕斯卡尔的作品也许就是这方面的一个鲜明的例子。在这位杰出学者和哲学家的最优秀的作品《思想录》里，他用慷慨激昂地为基督教辩护的方式，对同时代文明中引人注目的矛盾进行了深刻的揭露。因此，也应该想到宗教外衣在十七世纪四十年代英格兰政治冲突中所起的那种巨大作用，这与十八世纪末的法国革命不同；而神秘主义思潮十七世纪在德国和西班牙的迅速传播这一事实，也是很明显的。

在人数很少的开明的人文主义知识分子阶层的意识和其余部分居民的处世态度之间，还存在着显著的反差。宗教狂热已经扎下深根，各种偏见和迷信的影响还很严重，习俗仍然还很残酷和粗陋，普遍相信奇迹和征象，相信存在鬼魂和中邪，相信巫师和女妖。教会一方面极力阻碍科学知识的传播，另一方面鼓励追缉“巫师”和“女妖”，同时严厉镇压那些被怀疑有自

由思想的人们。关于这一点，只需提到以下这些就足够了：在法国国内，用火刑烧死了哲学家瓦尼尼(1619)，对戴奥菲勒·德·维奥的审讯，西拉诺·德·贝尔热拉克的神秘之死，莫里哀遭到教会人士的攻讦，诗人克洛德·勒·帕替在"太阳王"统治最繁盛时的1662年被处死。在意大利和西班牙，宗教裁判所恣意妄为。康帕内拉身受的灾难——他在监狱里总共度过了三十三个春秋，经历各种磨难——以及伽利略受到的天主教反动派的迫害，不能不在同时代进步文化人士的心中留下深刻的印象。

十七世纪文学中反映出对人和他周围现实相互关系问题的持续增长的兴趣：人的命运的社会制约性，人内心世界中个性与社会因素的相互影响，人对生活方式客观规律，其中包括对社会生活运动规律的依赖。十七世纪文学，就像文艺复兴时期文学那样，其出发点是关于个人从中世纪的局限性中获得解放和自治的概念，是关于个人有权并能够作为人文主义价值基本尺度的概念。但如今，这种个性首先被认为是各种外在于他本身，却对他有影响的力量的某种折射点。十七世纪的作家在理解和评价同时代现实的时候，将这种个性以及他追求幸福和公正的热情，与历史进程中充满残酷内部矛盾，但不断给自己开辟前进道路的自发运动作对比(在弥尔顿《失乐园》主人公眼前展示的预言性幻象)，与坚定不移地为国尽职的要求作对比(法国古典主义者)，与全神贯注地寻找理想社会制度的主人公不得不遭遇的各种社会和民族的生活方式的全景图作对比(格里美豪森的《西木卜里其西木斯奇遇记》，或称《痴儿历险记》)，与形成人的精神面貌、确定其行为的社会环境作对比(西班牙的流浪汉小说，索列尔和菲雷蒂埃，以及法国的莫里哀、拉封丹、拉布吕耶尔)。当然，这种对社会环境给人的内心世界的影响的描绘，离十九世纪巴尔扎克和左拉时期所达到的那种全面、深刻和自觉还很远，因为此时还没有足够的前提，以及纯艺术方面和科学方面的必要经验。也许我们觉得十七世纪文学里包含在《厌烦》和《玛赛特》的作者雷尼耶和《中产阶级小说》的作者菲雷蒂埃的作品中，或者包含在马特奥·阿莱曼的《古斯曼·德·阿尔法拉切的生平》和克维多的《布斯康》中的这种最初探索多少有点粗浅和直接，但它们毕竟是后来促使巴尔扎克产生"生理"随笔或《风俗研究》的那些艺术倾向的萌芽。

正在发展的环境的概念影响着十七世纪西欧文学的方方面面。它也体现为该时代文学中人民命运的主题和社会底层代表人物形象所具有的那种原则上非常重要的意义。这方面的鲜明例证有：格里美豪森的《痴儿历险记》里真实得令人震惊的人民生活图景，班扬的《天路历程》里心灵纯洁的、寻找真理的基督徒的形象，以及莫里哀喜剧中来自民间的许多充满深刻生活内涵的人物形象，拉封丹寓言里饱受人们同情的农夫，以及拉布吕耶尔

《品格论》中比比皆是的描写下层劳动者凄惨命运的篇章。

民间文化传统在十七世纪西欧文学发展中所起的生气勃勃的重要作用，也是很典型的。作为这方面的例子，只要回想起莫里哀作品中法斯闹剧因素的作用，回想起拉封丹向寓言求助，回想起各种改编民间故事的出版物（巴西耳、佩罗），回想起格里美豪森大量运用民间书籍和诙谐故事，回想起德国三十年战争期间军旅歌谣的广泛流传，就已经足够了。

十七世纪同时是所谓"世俗社会"形成和巩固的时期。它的独特习俗和观念同样确定了原本名为高雅文学和风流英雄文学的那个文学变体的内容。 ·22

文艺复兴时期的著名作家薄伽丘和阿里奥斯托、拉伯雷和龙萨、斯宾塞和莎士比亚（在其创作历程之初），在自己的作品里以极大的艺术力量揭示了萌生于人的天性中的无限可能性。但这些作家的期望和理想本质上具有乌托邦色彩，他们的种种追求在诸如十六世纪六十至九十年代法国的宗教战争，荷兰和英格兰的革命，或者三十年战争这样激烈的大变动的烈火中，在与诸如反宗教改革运动和资本主义原始积累过程的接触中，最分明地显露出其虚幻和空想的方面。崇高的文艺复兴理想和周遭现实存在着残酷的抵触，而在现实中占优势的是与这些理想敌对的、反人文主义的社会势力，对这一切的认识体现在文艺复兴后期优秀代表人物的创作中（例如，在《怀念集》的作者杜贝莱那里，在龙萨创作于七十至八十年代的许多诗歌里，在蒙田的《随感录》里，在莎士比亚 1600 年以后的作品里，在塞万提斯的作品里）。毫无疑问，在充满内部悲剧的文艺复兴后期与显示十七世纪西欧文学特征的那些过程之间存在着密切的有机联系。后者丧失了文艺复兴时期人们处世态度中的许多重要性质，在那个时候，放在首位的，历史的因而也是社会的任务，是对自由的和自治的个性的自我确认。同时，十七世纪文学继承了卓越的先驱者们创作中显露的若干倾向，并在新的条件下按照自己的要求将它们加以发展。

文艺复兴时期的个性特征是精神和谐统一，个人因素和社会因素的融合，这种融合的前提是两者的不可分割。十七世纪文学所描写的人的内心世界则与之相反，其特征是上述因素之间的斗争和经常性的对抗。在法国古典主义者的作品里（个人权利和对国家应尽职责的要求之间的冲突，这种冲突有时客观上具有不可解决的性质），在格里美豪森的《痴儿历险记》里（描绘人民的苦难和他们的企盼），在弥尔顿的《失乐园》里（长诗的思想内核是主人公反对盲目服从权威的反叛，这种反叛是自发的，包蕴着内在悲情和充满隐秘的辩证意味），都可以发现这种冲突的反映。对不可克服的矛盾性和生活的二律背反的认识，是巴洛克文学诸多典型观点之一。

十七世纪，社会斗争和意识形态斗争得以展开的那些环境更趋复杂化，这明显反映在这个时代的文学艺术中。保守和反动的倾向在文艺复兴时期的文化发展总体过程中没有起到像十七世纪那样重要的作用。这是保守集团在意识形态领域大肆活动和完全革新其斗争方法的结果。正如已经指出的，后者明显地出现在反宗教改革运动中。在十六与十七世纪之交，这一运动发展的非常值得注意的新阶段来到了。其时天主教教会在自己组织的新举措（开展传教士活动，鼓励慈善事业，设立秘密会团和牧师协会）和自己的宣传活动中，其中也包括在美学趣味领域里，不得不考虑人民群众的情绪和需求，以便更顺利地将大众置于自己的影响之下。

与前一个时代相比，伴随着社会生活矛盾的加深，十七世纪文学的过程也出现了更大的分流。其实，只有从十七世纪开始，才能够不仅谈到西欧文学中进步和反动这双重性质的对立，而且也谈到真正意义上的文学思潮的共存和斗争的萌芽，这样的文学思潮是独立的，自成一派的，有时矛盾地结合着各种异质的思想艺术倾向。例如，十六世纪不会知道十七世纪上半期的法国文学中显露出来的那种对文学潮流的清晰划分，在那里，平行发展着古典主义和在思想取向上往往彼此相距甚远的巴洛克文学的各种变种：一方面是获得高雅之称的文学，另一方面是所谓的“自由思想文学”，其中有时出现各种还相当不成熟、带有滑稽模仿和自然主义因素的局限，然而按其本质而言毕竟属于独特现实主义的倾向。同时，这些正在形成之中的每一个文学潮流，都具有自己的美学纲领、自己的文学批评（虽说这种批评还没有最终形成为一个独立的文学部门）和自己的组织中心（法兰西学术院，德·朗布绮侯爵夫人沙龙和各种各样自由思想小团体）。

23·

最后，十七世纪社会斗争的复杂化也间接决定了个别作家内在性格中的矛盾的尖锐化。文艺复兴时期的作家比起他们在十七世纪的作家同道来说，其特点通常是创作性格更加严整。在彼得拉克和薄伽丘、胡滕和萨克斯、拉伯雷和龙萨、斯宾塞和马洛等人从事创作的时代，进步阵营和反动阵营之间的区分比在十七世纪的意识形态生活中更鲜明和更清晰。在十七世纪（特别在巴洛克文学范围里），我们涉及的往往是思想倾向和社会意义如此复杂的现象，例如，多恩的诗歌、格吕菲乌斯的抒情诗和悲剧、卡尔德隆的戏剧创作和高乃依写于六十至七十年代的那些作品。

意识形态的矛盾在这里与美学的矛盾密切交织在一起。例如，在卡尔德隆那里，我们不仅发现他试图结合和调和那些实际上迥然不同的倾向，如宗教狂热和与文艺复兴传统相联系的人文主义原则，而且也经常发现在他作品的思想含义和从其内容中得出的客观结论之间存在着很大的差异（比如说在这样一些概念之间：一方面是贵族的崇高的社会和道义使命，另

一方面是生活的真理,它证明,世袭贵族的勇武和骑士功勋已经是注定悲惨灭亡的独行客的命运了,这种英勇和骑士精神如今与其说是规律,不如说是例外,与其说是可以感觉到的现实,不如说是高尚的幻想)。另外一点也很有代表性。在卡尔德隆的戏剧创作中,存在着完全相反的艺术意向:在确立作家的生活理想时用热情洋溢的诗句来直抒胸臆(例如在《坚贞不渝的王子》里),而在再现社会环境时,有时候比他的前辈们(如洛佩·德·维加)采取更灵活的手法,包括从现实的全面性和丰满性来看更加"莎士比亚化"的手法(《萨拉梅亚的镇长》)。

这种正在增长的矛盾性的原因是多种多样的。这里必须提到,十七世纪反动营垒的大肆活动往往使进步团体遭受惨重失败。影响时代精神生活的还有那样的环境:十七世纪大多数西欧国家的资产阶级采取了一方面比十六世纪,另一方面比十八世纪更加骑墙和不确定的立场。除了英格兰和荷兰以外,西欧资产阶级还没有能力领导反封建阵营和代表整个第三等级说话,它通常必须局限于维护自己的特殊利益。所以,在十七世纪的西方,我们主要涉及的与其说是两个显示出尖锐敌意的营垒,不如说是三种社会力量(贵族、资产阶级、人民大众)的相互影响和彼此斗争。

还应当指出一些十七世纪文学生活中的显著因素。在这个时代,文学在直接侵入社会斗争深处这个意义上说,向前迈出了重要的一步。社会政治激烈动荡的那些重要时期,如英国革命和投石党运动时期,就是明证。英国革命这一狂风暴雨般的事件引起政论文前所未有的繁荣。所有加入夺取权力的激烈政治搏杀的政治派别,从保王党分子到掘地派,都推出了写作政论文的优秀大师。政论因素也使那些属于该种文学的最杰出的代表人物的创作活动富有成果。这方面的显著例子是弥尔顿在四十至五十年代创作的政论作品,以及它们在诗人创作发展过程中所起的那种重要作用。至于法国,自发的政论力量非常独特地表现在名为"马萨林篇"的各种散文或诗体的嘲讽、尖刻的抨击文章中,同时表现在诙谐诗的某些方面,这种诗体在四十年代和五十年代初的投石党运动中特别繁荣。

十七世纪是西欧社会舆论萌芽和形成过程中的一个重要阶段。这个过程的典型表现之一是产生了期刊(在法国,这方面具有重大意义的日期是1631年,这一年特·勒诺多出版了《法兰西报》)。在十七世纪文学中获得相当广泛传播的那种乌托邦体裁(由康帕内拉、西拉诺·德·贝尔热拉克、德尼·德·维拉斯、温斯坦莱创作的那些作品)中也出现了自发的政治评论。 ·24

与文艺复兴时期相比,重要的进展发生在西欧文学所培植的体裁系统里。十七世纪是戏剧创作灿烂繁盛的时期。这一过程起始于文艺复兴后

期，起源于莎士比亚、塞万提斯和洛佩·德·维加的创作。它在诸如西班牙的蒂尔索·德·莫利纳、卡尔德隆，法国的高乃依、拉辛和莫里哀，英格兰的本·琼森和德莱顿，德国的格吕菲乌斯，荷兰的布雷德罗和冯德尔那样一些剧作家活动的时期获得了继续发展。

这个时代其他一些艺术门类（如音乐）也明显地表现出生活感知的紧张性和对悲剧动机的敏锐关注（音乐剧体裁恰恰在十七世纪产生并获得了发展，它注定要在新时代的艺术文化如歌剧中发挥非常重要的作用，这不是偶然的）。在这方面，十七世纪绘画中"戏剧"因素的增强（法国古典派风景画的装饰性，戏剧场面设计成分渗入图案结构，等等）也令人注目。

十六世纪末和十七世纪在西方出现的整个戏剧创作，其中也包括悲剧创作的高潮（这个时期是古希腊罗马文化之后西欧文学悲剧体裁发展过程中的最高峰）是有某些原因的。无疑，这里表现出来的是人民自我意识的抬头，它与民族统一过程的完成有关，与国家原则这个动员社会创造性能量的强大刺激的最终胜利有关。这样一个时期在英格兰是十六世纪末，在法国是十七世纪中期，在西班牙是十七世纪上半期。

社会斗争的加剧和复杂化，是十七世纪的代表性特征，它在引起激烈变动和狂暴动乱的同时，也为文学中戏剧因素的发展准备了绝好的土壤。各种社会冲突之间对抗性的、在该历史阶段实际上往往无法解决的性质，促进了悲剧的繁荣。十七世纪的西欧文学应和了在莎士比亚作品里清晰地显示出来的那些倾向：悲剧因素挣脱了独立的框架，越来越顽强地侵入喜剧领域，同时给嬉笑增添了往往是特别的、悲剧的意味。在法国戏剧创作最优秀的作品中也可以观察到悲剧因素和喜剧因素的相互渗透（莫里哀的《唐璜》和《愤世嫉俗》），尽管古典主义理论绝对禁止这种混合并极力设法加以阻止。这个时期的悲剧因素不仅出现在戏剧创作中，而且也出现在至今仍然主要是运用喜剧因素的那些文学体裁中（拉封丹在七十年代的《寓言诗》、克维多和格瓦拉的流浪汉小说、格里美豪森的《痴儿历险记》）。同时，对被描写的生活现象的戏剧本质的高度兴趣，也表现为日益细腻的心理描写技巧，表现为再现各种情感的复杂紧张斗争，揭示各种行为掩藏着的内在动机的才能（关于这一点，不仅应该提到古典主义悲剧的优秀创作者所取得的成果，而且也应当提到在拉法耶特的《克莱芙王妃》创作过程中发挥的那种作用）。

最后，那种日趋浓厚的对现实及其内部规律作客观而形象的理解的兴趣，也在充满冲突的现实的发展过程中显示出来。如上所述，这种兴趣贯穿着时代的美学思想，替代了在文艺复兴文学中极为鲜明地表现出来的抒情热情。

十七世纪的长篇小说所取得的成绩也不逊色：它获得了越来越大的比重，赢得了越来越多的承认，在某种程度上将文艺复兴文学中占统治地位的短篇小说挤到了次要地位，并明显地排挤了史诗。特别具有代表性的是那一类可以称之为社会日常生活的长篇小说（西班牙的流浪汉小说，法国的索列尔、斯卡龙和菲雷蒂埃，德国的格里美豪森，部分地也包括英格兰的班扬）所经历的兴旺。在这个兴旺的源头，是一个大人物塞万提斯。

十七世纪初西欧文学中有一些性质上属于文艺复兴晚期的现象（奥皮茨试图依靠“七星社”的遗产，丹麦的阿列勃的“学者人文主义”和诗歌，以霍夫特和赫伊亨斯为代表的荷兰式风格主义，贡戈拉时期西班牙诗歌中的风格主义倾向）。十七世纪末，整个西方文学都显示出正在萌芽的启蒙现实主义的征兆（英格兰的班扬的《恶人先生的生平和死亡》，康格里夫最后一个喜剧《如此世道》里闪现出的十八世纪这个新时代的现实主义微光，笛福和斯威夫特的早期作品，德国的罗伊特和魏泽的长篇小说，法国“同时代人”观点中固有的前启蒙主义倾向等等），并出现了洛可可风格的先兆（法国的绍利耶和拉法尔的诗歌，意大利的阿卡迪亚学院的创作）。但是，十七世纪西欧文学最具代表性的艺术潮流是巴洛克和古典主义。

· 25



《移交布雷达》委拉斯开兹 1634—1635 年 马德里 普拉多博物馆藏

十七世纪是现实主义发展中一个重要而复杂的阶段。以欧洲社会生活和精神生活中的重大进展为前提的各种现实主义探寻，在这个时期进入了不同于文艺复兴时代的新阶段。它们具有创新的性质，包含着各种艺术发现，它们后来在十八和十九世纪获得了卓有成效的发展。题材的视野明显

扩展,文学体裁更为多样化,把越来越新的生活层面引入创作的范围。与此同时,作为十七世纪社会和精神生活特点的各种尖锐矛盾决定了这些探寻的具体体现。由于现实主义倾向在这个时期的西方主要定型于巴洛克或古典主义文学内部,因此它们首先由这些文学的精神上最民主的那些派别的代表人物来发展。

没有必要在这方面与其他门类艺术作直接类比。各种个别门类的艺术的进化过程是不平衡的。现实主义作为一种整体的、独立的艺术体系,在十七世纪的绘画中获得了最充分的表现。十七世纪艺术文化的特点就是绘画的主导作用。卡拉瓦乔、委拉斯开兹、哈尔斯、伦勃朗、弗美尔、路易·勒南的作品,为当时的艺术文学树立了一种将充满勃勃生机的、深刻的心理分析与对人物的准确而可靠的社会评价有机结合的范例,一种对"自然"作自由的美学诠释和不依赖巴洛克和古典主义程式化的修辞法则的范例。

26·

在作为一个时代的十七世纪(即上承莎士比亚、塞万提斯的创作和下接启蒙运动的那个时期)的文学中,一方面是心理分析的细腻和深刻,另一方面是在表现日常生活、具体物质和社会环境时的生机盎然和确信可靠,这两者多半彼此脱离,没有结合在一个正在形成的题材框架里,即使在同一个作家那里也是如此。在文艺复兴时期和十七世纪之交,出现了这样一些作品,作家在其中关注对日常生活和物质利益的描写,同时创作出一些不仅有巨大的社会概括力量,而且有相当巨大的心理容量的形象。这里首先必须提到塞万提斯的《堂·吉诃德》。在十七世纪,这种艺术倾向首先在长篇小说(格里美豪森)和喜剧(布雷德罗、莫里哀或康格里夫的作品),以及艺术性寓言的杰作(拉封丹)等"低俗"体裁(根据当时美学理论确立的等级制价值观的看法)中为自己开出了道路。但是,十七世纪文学总体上的特点又有不同。在其一端,占统治地位的是古典主义的或巴洛克的悲剧,创作出充满高尚精神和相当重要内涵的形象,然而却远离普通人的真实生存环境。另一端的代表是描写日常生活和流浪汉的小说的作者。

他们的创作特点是力图描写人生的物质环境,首先是社会底层受苦受难的群众无可幸免的命运。皮卡罗(流浪汉)小说(在十七世纪描写日常生活和社会生活的散文发展中起了重要作用的一种体裁)的基本主题是一个无业游民的生活道路,他所习惯的宗法制生活常态遭到破坏,并听天由命地被抛向无边的生活之海。他从偏远的外省僻静之处而来,落入大城市生活的狂暴进程中,不得不为了在环境中生存而绝望地斗争,当时,除了等级特权和血统特权以外,拥有钱财获得了越来越大的意义。故事讲的是这种人的奇遇,情节往往离奇古怪、紧张多变,使长篇和中篇流浪汉小说的作者能够在描写当时不同社会集团的习俗的同时,指明许多正在腐蚀主人公的

脓疮，赋予自己的作品鲜明的揭露意义。流浪汉小说的作者不惧怕表现日常生活的丑陋和乏味，但在这样做的时候经常流于简单的自然主义，没有把描写典型细节与塑造鲜明形象结合起来。为了消除“崇高”文学的虚浮和臆造，作品的构思带有独特的讽刺摹拟性质，从而在有的时候也限制了这些作者。只有到了十八世纪，从总体上说，文学，也包括小说，才在克服上述分离现象的方面取得了相当大的成功（这类艺术进展的最初显著证据之一，是天主教神甫普雷沃的《曼侬·莱斯戈》，在这部作品里，对社会环境的真实描绘，对丧失了自己阶级属性的底层群众习俗的再现和对主人公情感世界的诗意展示，都有机地汇合在一起）。

真实地反映现实生活的流派的最高成就，属于十七世纪那些能够使自己的艺术概括充满深刻的社会历史意义的作家。《痴儿历险记》的作者格里美豪森就属于这样的作家。这部作品的艺术内容中无论表现出多少鲜明的巴洛克倾向，也不能仅仅把它概括为巴洛克艺术。正如阿·安·莫洛佐夫着重指出的，“由于在其中萌生了社会意图，格里美豪森就使巴洛克修辞方法服从于理解和反映现实的新要求”。显然，这些要求——创造时代的宏伟综合画面，试图从被压迫的无权的人民大众的观点出发再现和理解其悲剧性的矛盾——包含着非常巨大的现实主义潜能，这种潜能具有与巴洛克风格造型特点迥然有别的特点。

类似的现象在某种程度上也见之于古典主义文学。首先在那些与文艺复兴现实主义传统和唯物主义哲学思想倾向特别紧密地联系在一起的作家的创作中，这方面最鲜明的例子是莫里哀的戏剧创作。莫里哀在自己充满人民性精神的创作中，发展了最有前途和富有认知潜力的古典主义艺术原则。同时，“由于自己的民主主义，莫里哀的喜剧摆脱了古典主义美学规范的束缚，实际上成为民族艺术中现实主义风格的土壤”（格·涅·博亚捷夫）。这方面首先使人想起《唐璜》。在这部作品里，为了在社会历史方面尽可能更深刻地使剧本的主要角色典型化，并因而更充分地揭示出贯穿于当时现实中的矛盾的辩证性，莫里哀有意违反古典主义剧作理论的若干基本条例（拒绝遵守时间一律和地点一律的要求，混合喜剧因素和悲剧因素，增加对于表现社会背景必须的剧中人的人数，在“崇高”喜剧里采用散文，在台词结构中引入方言等等）。

最后，在十七世纪西欧文学中，存在着一组现实主义性质的作品（通常是长篇小说），其中体现了对个人和他周围环境相互关系的如此独特的唯物主义理解（虽然由于自己有点枯燥的经验主义，在心理描写方面有些缺乏创造力），因而它们的艺术结构总体上看不能与巴洛克或古典主义的风格体系发生关联。例如，在十七世纪的法国，菲雷蒂埃的《中产阶级小说》

就是这样的作品(关于这组作品的界限在学术界至今仍有争论)。

十七世纪不仅是巴洛克文学快速形成的时期,而且也是它繁荣的时期。十七世纪,巴洛克在那样一些国家的文学和艺术中特别繁荣,在这些国家里,贵族集团在激烈的社会和政治冲突中暂时压倒资产阶级,取得了胜利,因此长时期阻止了资本主义关系的发展,例如意大利、西班牙、德国就是如此。在巴洛克文学里,也反映了簇拥在专制君主宝座周围的宫廷显贵想为自己套上辉煌和荣耀的光环和颂扬自己的伟大和权势的意图。一方面是反宗教改革运动的活动家、耶稣会士,另一方面是新教教会代表人物(除了天主教巴洛克以外,在十七世纪西欧文学中还丰富地表现了新教巴洛克),两者给繁荣巴洛克带来的贡献也十分重要。西方文学中巴洛克繁荣的阶段,照例也正好是教会势力活跃和宗教情绪增强的那些历史时期(法国的宗教战争,西班牙和英格兰在十七世纪头二十五年里社会矛盾的加剧而引起的人文主义危机,三十年战争期间在德国流行的神秘主义思潮),或者也正好是贵族集团抬头的那些时期(十至二十年代前半期和投石党运动时期,反对专制政体的力量得到加强时的法国,斯图亚特王政复辟时期的英格兰,三十年战争刚刚结束时的德国)。

但是,在注意这一切的时候,应当考虑到,巴洛克产生的客观原因来自十六世纪下半期和十七世纪欧洲社会生活的规律性之中。巴洛克首先是震动了当时欧洲的那些深刻的社会政治危机的产物,这些危机在十七世纪获得了特殊的规模。(所以,巴洛克也不会导致真正复辟中世纪处世态度。与过去相比,关于现实生活矛盾的概念,关于它们的悲惨程度的概念,关于它们在人内心世界中反响的意义的概念,已经变得十分复杂化了。巴洛克作家不可能对文艺复兴时代完成的许多艺术发现熟视无睹,听之任之。)教会和贵族为自己的利益企图利用由于社会变动和震荡而产生的各种情绪。然而这仅仅是巴洛克处世态度特有的思潮之一。

巴洛克文学不仅表现了对十六世纪末和十七世纪的社会大动荡在许多人文主义知识分子代表人物身上所引起的茫然若失和惊慌失措的认识,而且也表达了与这些大动荡有关的文艺复兴理想和观念的危机(法国的巴洛克宗教诗歌,英格兰的多恩和"玄学派诗人"的作品,德国的神秘诗歌等等)。巴洛克文学不仅体现了贵族想使读者相信其优越和辉煌的意图,而且体现他们想使人相信其精致和优秀(高雅诗歌和风流英雄小说)的意图。巴洛克文学最出色的作品包含着一系列的尝试,旨在创造性地重新理解危机的后果,旨在根据其历史教训来丰富人文主义关于人与现实的概念,以及千方百计要反映进步社会团体的情绪和企盼。

巴洛克文学的特点是对世界的矛盾性的敏锐感悟,并力求在变动、发

·28

展、过渡中再现生活现象(这不仅是感知大自然和描绘人的内心世界,而且在最杰出的作家那里也是再现社会生活过程)。巴洛克的代表人物喜欢表现的题目有幸福无常、生命价值不可靠、命运和偶然性的万能。文艺复兴时代人们的乐观主义,他们提出的个性和谐发展的理想,在这些作家那里经常换成了对现实的悲观主义估计,对人和他的各种可能性的热烈崇拜也换成对他的两面性、不彻底性和堕落的强调,换成揭示事物表象和本质之间的可恨的不协调,换成日常生活支离破碎的感觉,肉体和精神基础之间、留恋世界的感官美和意识到尘世人生易朽之间相互冲突的感觉。同时,巴洛克世界感受所特有的内在对比,当属于该流派的某个作家在自己作品里仅仅直接体现那些相互对立和对比的因素之一时就显现出来:比如说,高雅文学里的英雄幻影或者流浪汉小说里再现的现实状况的自然主义内幕。一个对立的方面仿佛就意味着另一个方面。对反常的、无法纳入通常概念的逻辑框架的现实混乱的感觉,表现为热衷于创造各种荒诞而具有讽刺性的"幻象"和"梦境"。试图以同样复杂、编成代码,然而是精致的形式,刻画同时代生活中触目惊心的怪诞现象,这尤其表现为十七世纪西班牙文学主要派别之一的概念主义。这是巴洛克特有的现象。

巴洛克文学通常的特点是加强表现力和热衷于打动人心的饱满情感(在巴洛克文学的贵族变体中它们具有浮华和矫揉造作的性质,实际上是以此来掩盖缺乏真实情感和枯燥、思辨的用意);试图解放想象力、使读者大为吃惊并为之倾倒;热衷于把似乎格格不入的、相距遥远的现象拉在一起进行对比而产生华美的形象性和寓意性(有时喜欢用譬喻和讽喻);热衷于非理性和感性的结合;向往动态、不协调、对比游戏,追求滑稽和悲惨的奇异混合。在巴洛克散文里,我们可以看到对复杂情节和离奇曲折的阴谋,对从各个角度和以不同角色的立场来阐明同一事件的嗜好。丰富的情节缠绕转折和鲜艳的舞台效果,高尚和可笑、动人性和有点粗鲁的相互交错,是诸如悲喜剧这样的巴洛克戏剧体裁的特点。

巴洛克文学的特点是蔑视严格的规则,加上它在长时期内发展而成的倾向的多样性,都使人有理由认为,这个与古典主义不同的派别完全没有自己的理论。但情况并非如此,巴洛克文学有自己出色的理论家。他们中间的突出人物是西班牙的格拉西安和意大利的特扎乌洛。巴洛克理论家在自己的著作里发展了作为艺术创作基础的"捷智"学说。格拉西安和特扎乌洛所倡导的美学认识,按其性质而言,是直觉的和不依靠逻辑规律的。"捷智"的实质是借助隐喻,将似乎互不相容的对象和思想联结起来并以此达到意外效果的才能。格拉西安还强调艺术作品里隐喻和将意义编成代码的作用(多半是出于社会防范的想法迫使他坚持这一原则)。特扎乌洛对

生活和戏剧作了巴洛克作家喜爱的比拟，他同时要求艺术令人难忘和具有鲜艳的观赏性。两位理论家都借助亚里士多德的威望，但与古典主义者不同，求助的不是亚里士多德的《诗学》，而是他的《修辞学》。

一些类似的题材、形象和修辞动机在巴洛克文学的个别代表人物那里同时获得了不同的、有时简直是矛盾的思想意义。在巴洛克文学中有着不同的派别。

引发文艺复兴人文主义危机和瓦解的主要社会因素之一，是资产阶级关系的不断发展和刺激这种发展的社会力量的巩固。巴洛克文学通常包含着对资产阶级壮大过程和它所推行的思想倾向（唯理论、节制哲学、意义清醒和理智"健康"的利己主义哲学、"中庸"道德，等等）的传播的反应性艺术折射。这类反应是对专制制度胜利和资产阶级昌盛的内心抗议，同时也是将某个理想和空想的田园牧歌幻想世界与对贵族阶层敌意的现实作对照的努力，我们在法国作家于尔菲的长篇小说《阿斯特雷》里发现了这些反响的最富有诗意的表现。

29·

但是，不应该认为，类似的反应仅仅是"从右边"——假如可以这样说的话，即来自土地贵族或拥护教皇执政的天主教徒和他们的思想家。它通常也包含那样一些社会力量的情绪的反应，他们似乎是"从左边"来的，即来自资产阶级，来自广大人民群众，首先是农民，而有时也包括城市非贵族出身的知识分子阶层。

同时，各阶层人民的情绪带着他们的信仰所固有的全部矛盾、幻想、局限，折射在巴洛克文学中。比如，当时接近平民百姓阶层的思想家和政治活动家，一方面试图以自己的原则抵抗社会生活发展中的资产阶级倾向，一方面坚持不懈、千方百计地在新贵族和封建贵族那里寻找支持和援助。我们在法国十七世纪十至二十年代的胡格诺运动中，在投石党运动时期，在这个世纪前半期某些自由思想家的活动中发现了这方面的确切证据。这类叛逆的自由思想家，在自己身上结合了对主流社会的仇视和在上层贵族阶层寻找同盟者的希望，这类典型在西拉诺·德·贝尔热拉克所写的谢扬（悲剧《阿格里皮娜之死》，1653年）这个形象里鲜明地表现出来。在另一种情况下，明显超越资产阶级概念的世界感受则向外突破了正统的传统宗教的信仰外壳（冯德尔的作品、弥尔顿的《失乐园》）。最后，从被压迫农民群众的立场描绘当时现实的作家，为了体现自己的构思，可以借鉴远离民众感受的"崇高"文学的手法（格里美豪森）。

但是，这些前后不一致的因素并不具有决定意义。最重要的是，在贯穿着这样或那样程度巴洛克倾向的那些最出色的作品里，尽管存在着这些倾向所固有的全部矛盾（正如已经表明的，尖锐的内部矛盾是作品带有这一

艺术风格印记的这些作家常有的特点），仍然以间接的形式回响着人民的、首先是农民群众的情绪和企盼的声音。例如，阿格里帕·陀比涅的《悲歌集》就证明了这一点，这是一部不仅反映好斗的加尔文教的宗教热情，而且也反映人民抗议上层掌权者蹂躏国家的作品，在其中，以激动人心的力量再现了农民的苦难，并塑造了诚挚热情的劳动农民的形象。在弥尔顿的《失乐园》里可以观察到某种类似的东西。诗人弥尔顿客观上明显比清教徒理论家弥尔顿走得更远。在《失乐园》里，故事的诗学哲理，以其天才的光芒和自发的辩证法，与其说是反映了清教徒不肯调和的禁欲精神，不如说是反映了发生在十七世纪中期英格兰的那场社会转折的世界历史意义和全人类意义（因此也有人民的源头）。

另一方面，在某种程度上接近贵族阶层的那些大诗人，如弥尔顿或戴奥菲勒·德·维奥，在自己创作中突破了贵族享乐主义，发展了更为深刻的唯物主义倾向。在他们的作品里，回响着当时先进科学发现的声音，反映了思想倾向属于泛神论的非常大胆的主题，透露出对环境影响人的个性问题的兴趣。

说到巴洛克，不应当把这种风格看作是在很长时段内的某种划一的东西。巴洛克文学经历过某种进化。早期巴洛克（十六世纪末和十七世纪上半期）和更晚的、属于十七世纪下半期的巴洛克之间的差异正在引起特别的注意。在这方面，将“新教”巴洛克的两个杰出代表阿格里帕·陀比涅和弥尔顿进行比较特别值得注意。在《悲歌集》里，陀比涅第一次揭示了巴洛克作为一种表现和理解社会变动和震荡的艺术手法，具有各种富有表现力的可能性。在阿格里帕·陀比涅那里，巴洛克文学的这种潜在的性质首先成为表现诗人主观反应的一种方式；况且在他的作品里，占优势的是讽刺和否定的方面——谴责、否定作家所憎恶的社会力量和因素。稍后，在另一种历史条件下，在《失乐园》的作者弥尔顿的作品里，巴洛克诗歌加强了一种显示社会大动乱中悲惨情景、显示客观历史哲理，以及虽然是以仁慈而带有预言性的幻想形式出现的显示未来的宏伟远景的能力，而且这种能力还在不断加强。

将德国作家格吕菲乌斯与格里美豪森的作品作比较，也很有意义。格吕菲乌斯在四十年代末和五十年代初的悲剧中，以极大的艺术力量反映了由三十年战争时期德国的社会生活所引发的观念。这种生活在他的作品里似乎从内部、以混乱的形式表现出来，只有那些具有不可摧毁的坚毅精神的独身受难者们才能够对抗这种混乱的迷惑力。稍后（从更远的历史出发点）产生了更准确、更可靠和更客观地揭示历史意义和挖掘国家致命灾难的社会根源的可能性，这种可能性在格里美豪森的《痴儿历险记》（1668）里

·30

实现了。

最后,也必须注意到巴洛克文学在西方不同国家所具有的那些具体形式的民族特点。如果说,意大利的巴洛克文学总体上不是以非理性和神秘主题为特点的话,那么,类似这样的倾向就清晰地显露在十七世纪上半叶的德国文学中,当时正是三十年战争和由此引起灾难的时期。十七世纪下半叶,贵族巴洛克在德国繁茂昌盛(策森、霍夫曼斯瓦尔道、洛恩斯泰因),但同时,也出现了格里美豪森,他的创作之根伸入人民生活的深处,并且正如已经指出的,蕴含了强大的现实主义潜力。在西班牙文学属于巴洛克美学系统的许多作品里也可以发现这种潜力。这方面只要回忆起《流浪汉的榜样,无赖们的借鉴,骗子堂巴勃罗斯的生平》的作者克维多的名字就已经足够了。至于法国,在那里占统治地位的是君主专制制度,而在精神生活范围里,唯理论倾向获得了强有力的发展,于是,对法国而言,其特点是巴洛克倾向于同古典主义相结合。罗特鲁的作品和高乃依在四十年代的活动,以及高雅文学逐渐转变成古典主义的宫廷变体的发展道路,都是这方面的佐证。巴洛克与古典主义之间类似的相互交织也是荷兰文学的特点(海因修斯、冯德尔)。相似现象的典型征兆在王政复辟时期英国作家德莱顿的作品中也可以发现。巴洛克成分与逐渐强化的古典主义成分的复杂结合也出现在十七世纪六十年代初开始的弥尔顿的创作中。

弥尔顿的《失乐园》具有极其重要的意义。在这部作品里,在宏伟的宇宙幻境中,在充满引人入胜紧张气氛的两军对垒的冲突画面里,在表情深沉的恢弘的抒情幕间曲里,引人注目地出现了英雄浪漫主义热情的因素,这种热情是十七世纪中期革命事件在诗歌中的反响。弥尔顿的《失乐园》非常明显地证明了,巴洛克的浪漫热情,作为这种艺术风格的一大特点,不仅可以靠贵族的骑士和牧歌理想来滋养,而且也可以靠社会的革命改造热情来滋养。拜伦和雪莱的革命浪漫热情所表现的对弥尔顿作品的活生生兴趣,当然不是偶然的,而是具有深刻的内在意义。而高尔基在《俄罗斯文学史》里称弥尔顿是“第一个浪漫主义者”,同样意义重大。

文学上的巴洛克问题在最近几十年时间里引发了研究者进一步的兴趣,造成这种情况的原因是多种多样的。首要的原因是对作为整整一个时代的十七世纪,对它的政治和社会历史,对它的精神生活和艺术文化的兴趣在增强中。长期以来,十七世纪在某种程度上似乎已经被文艺复兴和启蒙运动所掩盖。而如今,欧洲发展中这个充满戏剧性的重要时期的规律性和激烈矛盾,越来越引起学者们的注意,并力图对它作全面的理解。随着对十七世纪兴趣的增加,对其文学价值也进行了重新估计。过去带有偏见地否定巴洛克这个概念,把它作为“良好”趣味和清醒感受现实的某种扭曲

的显露（这样的观点得到各方的支持：从学院界的墨守成规和实证主义的狭隘观点到出自庸俗社会学的公式主义），纠正这种偏见，就有可能大大扩展和丰富关于十七世纪欧洲文学进程五光十色和十分复杂的概念。

与此同时，在迷恋巴洛克文学的过程中也出现了极端现象。在西方学术界，曾广泛流行过抽象地、形式地解释巴洛克艺术特点的方法，这种解释的基础是运用从建筑学领域机械地移植过来的修辞范畴，或者作为诗学通用概念的修辞范畴。这种方法，一方面完全抹煞了巴洛克作为文学风格的特征，另一方面则通过文艺复兴晚期（蒙田、莎士比亚、塞万提斯）和古典主义（拉辛、莫里哀）来过度夸大它的影响范围。对巴洛克文学的解释在方法论上的局限，还表现在另一个方面。很多西方学者常常忽视巴洛克文学内部存在的原则上不同的派别，以及它固有的尖锐矛盾。他们不厌其烦地评述巴洛克，把注意力一方面集中在它隆重的、宫廷的和对国家的颂扬方面，另一方面则集中在它的教权主义的、宗教神秘的表现上。最后，许多西方研究者单方面迷恋巴洛克诗人们的形式妙思，迷恋于他们创作的非理性和相对主义主题，这种迷恋是与他们所特有的现代派性质的美学趣味紧密相连的。

·31

十七世纪的古典主义文学的固有特点是唯理论的清晰、内在的和谐、创作规条适度感和精神均衡，这种文学的社会根源是与巴洛克不同的。法国的古典主义在专制制度巩固时期获得了特别显著的繁荣（正因为这样，古典主义理论放在十七世纪法国文学部分详细研究）。专制制度的胜利及其导致的社会政治后果是形成古典主义处世态度的重要前提。但是，这并非意味应当把古典主义文学的思想本质直接归结为捍卫和颂扬君主专制统治。法国的古典主义文学家反映的思想倾向非常宽广，首先反映的是“中间的”社会集团的思想倾向——反映了他们由于国家的民族统一和国力的不断增强而高涨起来的自我意识；他们对贵族文化的依靠；他们的唯理论的理想，根据这些理想他们对来自统治集团的各种动机作了修改；他们的那些在社会矛盾加剧时产生并控制他们的严重疑虑；最后，是他们固有的内在异质性。

法国的这些“中间”集团拥护巩固国家的政治和经济统一，拥护在君主专制制度的框架内建立稳固的秩序。对十六世纪宗教战争的压抑的回忆，随后是十七世纪十至二十年代初混乱时期以及后来投石党运动的动荡和混沌时期所引起的教训，在他们的意识里，都曾经留下难以磨灭的印记。为了达到自己的目的，“中间”集团准备最终屈从严格的等级制度和王权制定的繁文缛节。但是，由于这些集团成分驳杂（其中有世袭贵族中地位一般的贵族，还有以“穿袍者”为首的所谓“新”贵族，有需要王权监护的工商资产阶级，还有在专制统治强盛时期受到资产阶级影响的平民知识分子阶

层），因此，某些极其重大的社会政治利益只能在短时间内把他们团结在一起。在不久的将来，如此不同的社会力量的历史道路一定会分开，甚至会像十八世纪所显示的，导致激烈的冲突。同时，这类驳杂性的存在，为古典主义内部存在截然不同的派别准备了土壤。驳杂性这个事实，也说明了为什么由古典主义优秀作家所确立的公民理想，虽然也套上了君主制的形式，但从内容看与君主专制制度的现实政治意图相去甚远，因为这些内容比后者的意图更为宽泛并具有更普遍的意义。

资产阶级集团对古典主义发展的贡献，至关重要。据此可以明白，为什么十七世纪的德国、意大利和西班牙没有经历过古典主义的繁荣时期。在所有这些处于哈布斯堡王朝统治之下的国家里，资产阶级不够强大并不得不向封建营垒投降。因此，在德国和意大利，一直没有形成统一的民族国家。西班牙的专制制度，按照马克思的说法，也没有像法国那样起到"文明中心"和"社会统一的基础"的作用，而其暴政又使人想起"亚洲的政体"。

英格兰的情况不同。以整个国家作为其舞台的疾风暴雨般的社会动荡，成为在艺术文学中滋生思想倾向极为不同的各种巴洛克流派的土壤。但是，古典主义也广泛出现在十七世纪的英国文学中（特别在共和政体时32·期）。弥尔顿晚年在王政复辟年代从《失乐园》到《复乐园》，随后到《力士参孙》的演进，意义重大。这一演进在很大程度上代表了一条从巴洛克"浪漫热情"的迸发到没有以前那么大的"宇宙"规模、但同时少一些矛盾多一些世俗的"公民的"古典主义倾向的道路。《力士参孙》是一部充满反暴君思想的作品，它的作者弥尔顿以新型古典主义、即它的历史变体的先驱者的身份展开活动，这种古典主义变体后来在启蒙运动时期获得了进一步的发展。我们在拉辛最后一部作品，即《格佛里亚》里发现的也正是启蒙运动古典主义和"革命"古典主义未来艺术成就的类似先兆。

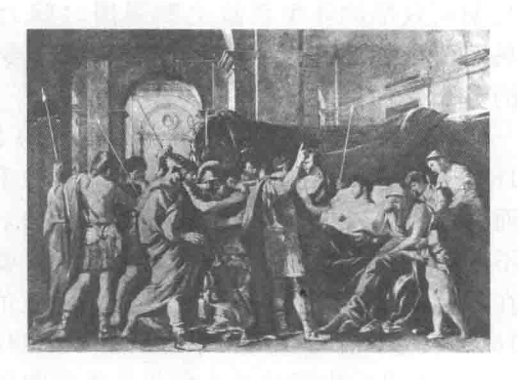
古典主义者的特点是力图创作雄伟而带有巨大社会意义问题的作品，力图描写那样的英雄人物，他们有积极作用，充满生活毅力，凭借自己的意志和本领，能够无情地分析自己内心沸腾的激情，能够使复杂而悲惨的冲突获得解决。因此，古典主义理论看重文学中的宏伟体裁——史诗、悲剧。古典主义者喜欢将宏伟与提到第一位的艺术的社会效果原则相结合，与艺术的教育意义相结合。在古典主义理论家的感觉中，美学和道德是密切相关的两个范畴。但是，优秀的古典主义作家在确立崇高的社会和道德理想的同时，没有落入惩戒劝谕和令人厌烦的说教。古典主义悲剧钟爱的问题是个人和社会、责任和情感之间的冲突。在描写公民责任意识战胜个人激情和个人权利的时候，《贺拉斯》的作者高乃依，或者《贝蕾妮丝》的创作者拉辛，都令人难忘地显示了现实中存在于这两个原则之间，并因此渗入作

者当时社会的典型矛盾本质中的那种残酷的对抗性。莫里哀的作品明显地证明了，古典主义喜剧能够以多么大的穿透性和力量揭露社会矛盾。

古典主义美学的发展恰逢哲学中唯理论的繁盛：这是具有共同历史根源的平行现象。古典主义理论以对理性的崇拜为特点，它在宣布理性是美的唯一源泉和标准时，已把理性与情感对立起来。在彻底的古典主义者看来，艺术作品的价值，在相当大的限度内是由作品的逻辑严整程度和清晰度、它的结构划分的条理性所决定的。说明这一点的还有：古典主义者喜欢把英雄人物描写成即使在经历最沉痛、最激烈的情感时刻仍能够清醒思考、议论，并使自己的行动服从理智的吩咐。

古典主义者的唯理论同时也成为他们美学信念所特有的矛盾的根源。这些信念的重要成分之一是“模仿自然”的原则。这一原则在当时具有非常进步的意义，因为它断言现实的可认识性，断言综合它的各种特点的必要性。但是，据古典主义者说，艺术“模仿自然”应当是有限度的，这个限度就是，对现实的再现要能够符合艺术家和上流社会的观念，艺术家必须重视上流社会的意见：事物的理性进程、“礼节”的规矩、良好风格的要求。这样的思路当然限制了作家和艺术家在展现生活的日常特征和腐蚀它的社会溃疡时的各种可能性。并不是自然中所有的事物都值得以文学的形式加以再现，古典主义理论家坚决从艺术范围里驱逐所有杂乱的、自发的、物质的和情感的东西。所有这一切都被他们定义为某种“卑陋的”，因而也不值得作家和艺术家动笔的东西。古典主义，由于其固有的唯理论倾向，因此是一种以高度创作自觉见长的艺术方法。理论在古典主义文学中所起的作用要比在巴洛克艺术中所起的作用更为重要。但是，应当补充说明，古典主义的优秀大师在重视理论家所确立的典范的同时，在自己作品里大大地突破了这些典范的条条框框，显示了情感和生活现象的复杂辩证法。

古典主义始终在崇拜古希腊罗马风味的标志下发展。对古代文化的崇拜在古典主义中保存了一个从文艺复兴时代继承下来的尘世的、非宗教的和人文主义的取向。从古代神话和文学中吸收来的各种形象，对伟大的古典主义作家而言，是天然的诗学力量，而不是人为的修辞装饰的堆砌。但是，古典主义者对古代文化的感受明显表现出一种独特的规范



《盖尔马尼库斯之死》普桑 1626—1628年
明尼阿波利斯艺术研究所藏

性。古典主义理论家喜欢将美的理想看作是固定不变和普遍适用的。他们通过掌握古希腊罗马遗产——首先是亚里士多德和贺拉斯的诗学——来树立这种理想的典范,同时极力设法为作家和艺术家的创作定下规矩,要求后者无条件地遵守既定法则和规矩的整个体系。

古典主义者独具的对待古代文化的方针还有一个方面。加工改造取自于古代历史和文学中的题材、情节、形象,乃是一种由古典主义美学精神所决定的与周围现实的疏远(但绝非逃避)。古典主义作家和艺术家一方面转向古代文化,一方面间接地而不是直接地了解当代社会生活的尖锐问题,同时对周围现实保持某种时间上的距离。这种距离,如同对古代联想回忆的全部总和,也给古典主义者解释同时代的生活添加了某些理想化的因素。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》的著名论断中对此表达了很好的意见。不错,马克思的话直接针对的是十八世纪末法国大革命时期的革命古典主义形象。但是,虽然在十七世纪和十八世纪的古典主义之间有历史决定的重要变动,却还是存在着原则性的血统联系。因此,古典主义艺术方法,以及其对于自己时代的美学和生活价值,对欧洲艺术的发展作出了非常重要的贡献,并留下了不可磨灭的深刻印记。

34·

对于确定西方文学历史上一个特殊时代的十七世纪的内涵来说,它的时期划分具有重要意义。

十七世纪上半期在西欧成熟的各种社会冲突,到四十年代达到了顶峰。它们以社会的政治爆发的形式向外突破,制造出席卷整个西欧的强大危机。危机的中心是英格兰,在那里,发生了资产阶级革命,它在1649年导致处死国王和宣布成立共和国。几乎同时(1648—1653),法国进入以投石党运动为名的内乱时期。此前不久,在1648年,缔结了威斯特伐利亚和约,结束了流血和元气大伤的三十年战争。和约不仅确认了经过长期而残酷的斗争西欧主要强国之间力量对比中发生的变动,它还长期巩固了德国的割据状态和守旧的大公专制制度的统治,成为德国历史上的重要路标。

疾风暴雨式的反封建浪潮冲击着四十年代的意大利和西班牙,这是指1647年和1648年在西西里和南部意大利的起义(后一次以马萨涅洛起义而闻名,起义以它的一个领袖的名字命名)。两次起义分别在巴勒莫和那不勒斯都短期建立过共和制度,但随后就遭到了残酷镇压。其次,这是指在加泰罗尼亚持续了几乎整个四十年代的一系列大规模的起义。葡萄牙于1640年与西班牙脱离关系也具有不小的历史意义。

十七世纪中期的社会危机是重要的历史分界线:它引起西欧各国社会政治结构及其意识形态生活中的深刻变动。如果考虑到在八十年代之前,

大多数主要西欧国家的生活中就开始了作为启蒙运动时代独特前奏的复杂的过渡时期，那么，西方的社会性质、意识形态性质和艺术进化的性质在十七世纪下半期、至少在八十年代之前的时期，就已经显著地改变了。

在这个世纪的上半期，意大利仍然保持着极大的吸引力，因为它是以往文艺复兴时期文化的策源地，是最早形成诸如巴洛克和古典主义那样一些十七世纪典型的艺术文化流派的国家；西班牙文学则发挥了主要的作用。在封建的中世纪内部产生的理想还没有最终失去光芒，当诗人、小说家和剧作家试图在自己作品里塑造“英雄”形象的时候，贵族的戎马和骑士英勇精神仍然是滋养他们想象力的源泉。在文学中，虽然存在各种艺术倾向之间复杂的相互影响和斗争，占优势的还是巴洛克。

本世纪下半期前夕，欧洲的社会和文化中心从南方迁移到西北方。已经深深扎根的资产阶级因素的比重大大提高。贵族为了挽救自己的生存，不得不向资产阶级让步，寻求与其妥协。专制制度成为在该条件下能够完成这个任务的最合适的国家结构形式。西班牙的势力被摧毁了，它的世界霸权的野心破灭了。十七世纪下半期欧洲最强大的国家是法国。现在，在欧洲政治前台活动的是专制主义的法国和荷兰（开始时），而随后是和英格兰之间的激烈而不可调和的竞争，这些国家都是在国内发生资产阶级革命的刺激下发展起来的。反宗教改革运动的力量直到本世纪末都没有放弃自己的阵地，并继续极力设法实现自己的企图。与此同时，在天主教的怀抱里，在清教内部，都发展出与两个教会的统治集团持相反立场的、另类的宗教派别，它们都打上了新的理性思潮的印记。在天主教营垒里，它是指贯穿着森严禁欲伦理精神的詹森主义；在新教营垒里，这是指一些教派，如英格兰的贵格会、德国的虔敬派教徒，它们都带有个人主义倾向和个人内心世界封闭性的特点。至于这个时期的进步世俗思想，那就是其中在不同方向上发展着的唯物论和感觉论倾向（斯宾诺莎、洛克）、自然法的思想。进步的世俗思想在启蒙运动思想体系的形成过程中起了不小的作用。在十七世纪下半期，充溢着英武的骑士精神的“英雄”理想，被更加踏实的“正派人”理想所取代。在这个时期的文学中，最引人注目的现象是意大利和西班牙经受的相对衰落，古典主义在法国的胜利，在英格兰和德国除了存在另类的美学意向外，现实主义倾向有所加强。

刚刚描述过的那些决定十七世纪西欧精神生活发展进程的规律性，以及——如果可以这么说的话——这个进程在地理上的体现，预先决定了（在主要特点方面）专门论述该地区文学的这一编的结构逻辑。对西欧文学的评述开始于南方（意大利、西班牙），然后逐渐推移到北方和西北方。

西欧有些国家的文学的相互影响在十七世纪变得更加强烈。马里诺的

声誉在本世纪初具有全欧洲的性质；对他风格的模仿痕迹在这个时期最为不同的欧洲国家的文学中均可发现。西班牙文学在十七世纪上半期有着广泛而深刻的影响，这首先是指流浪汉小说和"袍剑"喜剧，同时指贡戈拉的诗学探索，也指悲剧。这种影响在巴洛克文学领域尤为明显。例如，在法国，罗特鲁的戏剧创作，以及在更民主的、"下层"文学范围里，斯卡龙的创作，而首先是他的喜剧和"悲喜小说"，显而易见地证明了这种影响的作用。对西班牙概念主义的模仿痕迹出现在如文森·瓦蒂尔的书信这样的高雅文学的独特作品里。另一种艺术性格的作家，其中包括高乃依（《滑稽幻想》、《熙德》、《撒谎者》及其他），在寻找情节材料和创作刺激的时候，也向西班牙文学源泉求助。伟大的古典主义剧作家在从西班牙文献中借用情节主题的时候，改造了这些主题，使它们服从自己的创作构思。例如，在《熙德》中，再现西班牙骑士创立的功绩，其目的是为了反映普遍高涨的爱国热潮，这种热情是伴随着法国军队反对哈布斯堡王朝的西班牙的斗争而起的，后者威胁着伟大剧作家祖国的独立。高乃依一方面利用了西班牙作家纪廉·德·卡斯特罗的剧本《熙德的青年时代》的情节线索，一方面极力使情节简化，并着力于主人公的内心斗争和这种斗争的思想实质，而不是着力于外部事件的多样性。

西班牙"黄金世纪"的文学影响在德国和英格兰也显而易见。在十七世纪的斯堪的那维亚文学中，对奥皮茨诗学的关注在规范文学语言的过程和古典主义形成的过程中起了重要的作用。在十七世纪中期，荷兰优秀作家冯德尔的创作成为国际范围内的显著现象。在英国文学（弥尔顿）和德国文学（格吕菲乌斯的剧作）里，都可以发现他的创造性构思的影响痕迹。

在十七世纪下半期，法国成为国际文学影响的主要发源地。在德国，第二西里西亚派代表人物的活动贯穿着模仿法国风流英雄小说范例的意图。另一方面，艺术理论家布瓦洛在异域的崇敬者圈子一直在扩大，因而，整个法国古典主义的威望在增强。

虽然十七世纪西欧各民族间文学的相互联系获得了丰富和加强，该时期该地区发生的历史变动也具有一系列共同的特点，但毕竟十七世纪西欧各国文学发展所经历的民族道路的内容和速度，总的说来差异巨大，因此无法建立一个适合它们的统一的、共同的、仿佛可以前后连贯的时期划分。在这方面，十七世纪与十六世纪的接近程度，比它与启蒙运动时代的接近程度更甚。

这也指作为西欧各国文学史时期的十七世纪的编年史框架。而这里首先引人注目的是各民族变体的多样性和差异。

社会制度最进步的欧洲国家除了荷兰以外，就是英格兰。在英国文学史上，十七世纪作为一个时代，其实就是英国资产阶级革命的直接准备、进行和“完成”时期的文学。因此，在这个情况下说的是一个前后持续近七十年的时期，从十七世纪二十年代，即大约从查理一世登基时刻、本·琼森创作的最后时期和文艺复兴在文学中的直接回响消失的时期，到八十年代末，即假定说，到所谓“光荣革命”和乔·斯威夫特和丹·笛福初登文坛的时期。

在十七世纪，与英格兰相比，德国在西方社会生活中处于相反的一端，进步力量在这里屡屡遭到残酷的镇压。在德国，十七世纪作为一个时代，是三十年战争时期，是长期和毁灭性的军事搏杀进程及其后果预先决定了国家精神生活的时期（即从以奥皮茨的创作为标记的十七世纪第二个十年起，大约到十八世纪初的一段时间）。

·36

从社会发展的性质看，法国在英格兰和德国之间占据着中间位置。在宗教战争引起的破坏之后，在君主专制制度的庇护下为国家的民族统一而斗争的社会进步力量，到十六世纪九十年代占了上风，战胜了以反叛贵族为首的、把国家向后拉、倒退到封建无政府状态的分离势力。在法国，作为一个历史时代的十七世纪，是专制制度巩固和胜利的时期，它紧随在十六世纪下半期的深刻危机之后，又处于十八世纪革命转折的准备和成熟过程之前。在文学史的层面上，这个时期大约从十六世纪末（古典主义作为一个文学派别形成之时）延伸到十七世纪和十八世纪之交，即或多或少与历法概念上的一个世纪相吻合。

我们在意大利文学史上也发现了这种相似的吻合。西班牙的情况则不同。在这里，作为一个时代的十七世纪的结束显现得相当清晰（它由诸如政权转变为波旁王朝和为了西班牙继承权而从 1701 年延续到 1703 年的战争等一些历史路标所标明），而它的开始则在很大程度上只能通过假设来确定了。在十七世纪初几十年的西班牙文学中，文艺复兴的现实主义倾向与风格主义和巴洛克如此复杂地交织着，以至于确定文艺复兴和随后的文学史时代之间的界限，并在各种具体现象之间进行类型学意义的划分，就比千方百计一定要找到硬性的、公认的编年史标记更为恰当。在葡萄牙，则无论它的文学生活怎样紧密地与西班牙相联系，相应于我们想了解的那个时期的文学过程分期却具有另外的性质。在这里，文艺复兴的衰落期出现得相当早，并标明相当准确的日期——十六世纪八十年代，当时，国家失去了独立，处在西班牙统治之下。与此同时，还存在着那样一些西欧国家的文学，在它们中间，文艺复兴时期与巴洛克和古典主义繁荣时期的界限，以及从十七世纪向启蒙运动时代的过渡时期，都具有同样模糊而不

确定的性质。例如，斯堪的那维亚半岛的各种文学就是这样的。

我们引用的实例令人信服地证明了，十七世纪西欧各国文学过程虽然存在意义重大的共同特点，但这种文学在各民族的变体并不相同。关于这些民族变体特征的充分而明确的概念，则理应由本书的那些详细评述十七世纪西欧各国文学的专章来承担。

第一章 意大利文学

1. 引言

在意大利文学的历史上，作为文学时代的十七世纪与历法年代上的十七世纪基本上是吻合的。当然，也不是绝对的整齐划一。

1600 年，乔达诺·布鲁诺被烧死在罗马的鲜花广场。他是意大利文艺复兴时期最后一位伟大作家。然而，在围放着行刑火堆的罗马，这时候密集的巴洛克式的教堂正在拔地而起。新的艺术风格在过去一百年的中期已经萌芽，这是一个漫长而渐进的过程。但正是在这一过程中，发生了“渐进的裂变”，过渡到一种新的性质。尽管十六世纪整个下半叶，在意大利都可以观察到给人印象相当深刻的巴洛克艺术的个别征兆，但是，“真正的转折发生在十六与十七世纪交替的时期，而且同时出现在建筑、绘画和音乐等好几个艺术领域。虽然意大利在十七世纪第一个十年甚至第二个十年里继续存在风格主义的遗迹，但可以认为，意大利至 1600 年时实际上已经克服了风格主义”(Б. Р. 维佩尔)。

许多十七世纪的意大利作家，如康帕内拉、萨尔皮、伽利略、博卡利尼、37· 马里诺、基亚布雷拉、塔索尼，在 1600 年前就已经是相当成熟的作家了，但是，他们最著名的巴洛克和古典主义作品是在新世纪开始的几十年间创作的。两个历史时期之间的分界很明确，这条分界线在同时代人那里已经可以看出。“渐进的裂变”反映在文化的自我意识中，并在其中引起现代生活和以往传统的尖锐对立，这种传统不仅有希腊罗马古风，而且有文艺复兴时期的古典主义。“新的”、“现代的”，成为十七世纪开始时期的时髦用语。这些用语转变成一种战斗的呐喊，并用来攻击传统和推翻权威。伽利略发表了名为《新科学》的谈话；基亚布雷拉说渴望用诗歌像自己的同胞哥伦布那样，去“发现新大陆”；本世纪最受人欢迎的诗人是马里诺，他宣称根本不会微笑地“与但丁、彼得拉克、修士圭托内之流为伍”，因为他的目的是“愉悦活人”，而美学家特扎乌洛坚信，他那个时代的文学语言似乎比那些伟大

的“十四世纪人”但丁、彼得拉克和薄伽丘等的语言要优秀得多。十七世纪初，意大利作家经常谈论的是自己这个时代比过去时代优越，是飞速增长的人类知识，是绝对的进步。对待既成的权威和传统的新态度在诗人、政论家、十七世纪最出色的文艺批评家之一的亚历山德罗·塔索尼的作品中获得了最鲜明的表现。他的《对彼得拉克诗的思考》(1609)，特别是十卷本的《不同的思想》(1608—1620)成为酝酿“古今作家之争”的重要环节，这场争论后来于十七世纪末在法国得到展开。

乍一看来，十七世纪意大利作家对新时期和知识、诗歌的进步的赞美，会令人想起十五世纪的意大利人文主义者贾诺佐·马涅蒂和马西里奥·菲奇诺。事实却并非如此。十七世纪意大利的整个艺术氛围的特点是与以往的激烈争论，狂热地追求新鲜、不同寻常和稀奇古怪，然而，这些特征本身无论如何不可能保证十七世纪文学真正的创新。另一方面，对于十七世纪意大利作家来说，否定过去一百年间的文化传统并非总需要以他们对自己所属时代的热烈辩护态度为前提。像特扎乌洛和康帕内拉那样的作家，对存在于十七世纪和以前时期之间的深刻裂变有着同样程度的感受，而对待他们当时的意大利政治社会现实却有着完全不同的态度。如果说固守整个巴洛克“现代主义”的耶稣会士特扎乌洛赞同天主教会的反动立场，是一个政治保守分子，那么，不可救药的“异端”康帕内拉则虽然怀抱他所有的中世纪宗教观念和对“往昔时代”的留恋，却仍成为一个社会改革家，他甚至在天文学中也能看出未来社会剧变的征兆，这种变动的使命是扫除封建制度并在它的废墟上建立劳动、正义和财产公平的王国。

在基亚布雷拉和马里诺之间，在塔索尼和朗切罗蒂之间，在萨尔皮和斯法尔扎·帕拉维奇诺之间，无论是评价当时的社会现实还是评价艺术和文学中的“新”内容，都存在着不那么尖锐但具有原则性的分歧。从文学和美学的内容方面看，十七世纪对意大利来说，是一个复杂的、社会成分不纯，甚至极端矛盾的时期。它的矛盾比以前的文艺复兴时代多得多。这种情况在当时的自我意识中也可以找到反映。如果说，崇尚古典的文艺复兴时代以非常和谐甚至接近绝对和谐的艺术形象和观念综合，辩证地消除了滋养着它的矛盾，那么十七世纪的意大利则相反，它竭尽全力地揭示和展览自身固有的尖锐矛盾。它把动态的不协调性作为文化结构的原则，把对立作为自己首要的和主导的风格样式。在十七世纪的意大利，出现了巴洛克式的人，他取代了文艺复兴时代全面发展的、安详、魁伟、“天生”“神圣”的、“博学多能的人”。而巴洛克式的人是神经敏感、痛苦不安、乖张和享乐的悲观主义者，像中世纪那样，他的灵魂与肉体、“尘世”与“天国”是分裂的，

他极端自负，同时又在死亡和命运的不确定性面前战栗，他把自己的真实面目掩藏在艳俗做作的戏剧面具中。在十七世纪，甚至最进步最勇敢的思想家们，仍在新的历史条件下延续文艺复兴时代传统，同时又失去了它内在的严整性，而这种严整性对于过去那个时代的巨匠们是相当具有代表性的。

与此同时，在谈到十七世纪意大利文化并非绝对衰落(这种议论曾经出现过那么多)时，不能只囿于一点，即认为十七世纪的意大利仍然是西欧的一部分，而西欧的文化当时仍处于繁荣阶段，同时期，不仅诸多伟大的自然科学发现，而且还有意义重大的美学成果，都足以弥补文艺复兴时代严整性的损失。在十七世纪的上半叶，意大利文学语言虽然已经多多少少受到了法语和部分西班牙语的挤压，但毕竟是有教养的欧洲社会的语言。在文化生活的某几个领域里，意大利像从前一样保持着欧洲的领先地位，甚至还占领了一些新的阵地。所谓的新阵地首先指音乐，1600 年，诗人奥塔维奥·利努契尼和作曲家贾科波·佩里在佛罗伦萨演出了音乐剧《欧里狄克》，成为歌剧的开始，或者正如当时人们所说的，它强调的是新体裁的混合性和与文学的不可分割性，是"音乐话剧"。紧随着《欧里狄克》的问世，出现了克拉乌狄奥·蒙特威尔第的一些杰出的作品：《奥菲欧》(1607)、《阿里安娜》(1608)和《波佩阿的加冕》(1642)。在人类面前显现出一个直至那时还是神秘莫测的世界。在歌剧音乐以及器乐音乐(弗莱斯科巴尔第、科莱里)领域里，十七世纪的意大利留给后人很多具有恒久价值的美学珍品。意大利音乐为巴洛克风格提供了保障，蒙特威尔第称这种风格为"stil concetato"，即"激动"、"兴奋"的风格，巴洛克在欧洲艺术文化中的荣耀地位，就像谐趣悲剧风格、法兰西哥特式教堂风格和文艺复兴时代意大利、法国、英国诗歌在欧洲文艺中占据的地位一样。



《圣忒瑞萨的狂喜》贝尔尼尼 1645—1652 年
罗马 马玛丽娅·德拉·维多利亚教堂藏

在造型艺术领域里，意大利也获得了极其重要的成就。建筑、绘画和雕塑方面的巴洛克风格最初

也是在罗马形成的，乔万尼·劳伦佐·贝尔尼尼、皮耶特罗·达·科托纳、弗兰切斯科·博罗米尼都曾在那里从事过创作。从他们的作品中，法国、西班牙、德国的艺术家们不仅学到了突出装饰性和富丽堂皇的效果，而且学到了富有表现力的新形式，对运动、个人的亲密感受的再现，甚至在雕塑肖像时学会掌握了刻画围绕人物的生活环境。

但是，不应该认为，意大利对欧洲其他国家的建筑、雕塑和绘画的影响仅仅局限在十七世纪宫廷贵族艺术的范围里。比劳伦佐·贝尔尼尼和皮耶特罗·达·科托纳对欧洲艺术文化影响更大的是阿尼巴·卡拉齐（《肉铺》、《豆汤》）和天才大师卡拉瓦乔的大胆试验。卡拉瓦乔的作品给十七世纪意大利绘画带来了对现实世界的新视角，较之古典文艺复兴时期的作品有着更为民主的主题、场景和形象。“卡拉瓦乔画风”以不同的程度反映在西班牙、佛兰德[①]、荷兰的几乎所有优秀艺术家，尤其是委拉斯开兹和伦勃朗这样被称作十七世纪最伟大的现实主义画家的作品中。

意大利的科学在十七世纪获得了辉煌的成就。文艺复兴时期的文学院在十七世纪时已经蜕化为上流社会的沙龙，在那里，诗歌成了娱乐和玩笑，于是，自然科学学院取代了以往的文学院。著名的科学院有罗马的林琴科学院、那不勒斯的研究学院和佛罗伦萨的实验学院。在十七世纪意大利的文学生活中，这些学院发挥着积极的作用，它们在许多方面使人回忆起十五世纪时的那些哲学小组。当时意大利古典主义的形成照例正是与这些学院有关。正是在这个意义上，伽利莱奥·伽利略的创作对于十七世纪的意大利特别具有代表性。伽利略是十七世纪最伟大的科学家和最优秀的作家，他对意大利民族散文的形成的影响丝毫也不逊色于但丁和马基雅维利。 ·39

意大利音乐家、艺术家和自然科学家所取得的成就并不能够说明十七世纪意大利文化总体上达到了古典文艺复兴时期的水平。此外，与荷兰、英国和法国的文化不同的是，意大利文化的发展主要呈下降趋势。假如说在十七世纪初，意大利巴洛克风格对西欧文学曾表现出特别有力的影响，贾姆巴蒂斯塔·马里诺不仅是巴黎宫廷社会的偶像，而且还能够影响戴奥菲勒·德·维奥和普桑，那么，到了十七世纪七十年代，西欧“良好趣味”的立法者布瓦洛就以轻蔑的口气说：

> 把空洞的修饰和虚伪的光泽
> 留给意大利人

---

① 又称“佛拉芒”。中世纪的一个伯国，后成为旧尼德兰的十七个省之一；后大部分划归比利时，一部分并入法国和荷兰。——译注

理智高于一切……

当时发生在整个意大利社会的政治、经济和社会的本质的变动反映为艺术趣味的激烈更替，这对于十六世纪末至十七世纪初这一时期来说，是相当具有代表性的。意大利的文学进步是相对的，其首要原因在于：十七世纪的意大利文学是在经济衰落，同时也许更重要的是在社会退化的条件下发展的，而退化的正是那些此前曾使得意大利在文艺复兴时代能够产生繁华和相当持久的欣欣向荣的文化的社会阶层。

十六世纪末，封建的天主教反动势力闯入经济领域并为自身的进一步扩张取得了广泛的基础。站在反动势力前列的是教皇统治的罗马和封建的西班牙，罗马成功地在十七世纪把费拉拉公国和乌尔比诺纳入自己的版图，西班牙则根据卡托-康布雷齐和约，成为大部分亚平宁半岛的绝对统治者。只有威尼斯和不久前形成的萨瓦公国，在十七世纪的意大利仍保持着某种程度的政治独立，并在某些情况下对西班牙和罗马施加的压力表现了反抗。

在工业和贸易上依赖西班牙的可怜状况，教会在经济生活中不断增强的作用，意大利民众的绝对贫困化，这一切都导致十七世纪意大利社会结构的重大变动，并严重影响了统治阶级以及被剥削阶级的社会心理。在十七世纪的意大利，那个富裕、精力充沛、对自己的能力坚信不移的工商资产阶级中间阶层几乎已经销声匿迹。而从前，与这个阶级相联系的是古典文艺复兴时期的人文主义知识分子，甚至在当时，这些知识分子所表达的主要也不是小市民，而是民族和人民的利益和要求。十七世纪，意大利的工商资产阶级在经济上已经遭到惨败并瓦解，他们中间的一部分人破产后加入平民的行列，另一部分人则把父辈积蓄的金钱用来购置田产，以及用于谋取贵族的爵位和称号，因为它们可以带来一系列的特权，特别是免除必须交纳的足以使人破产的重税。贵族重新成为意大利的统治阶级，其中有些是传统上的老贵族，也有不久前形成的所谓新封建贵族。但是，这个阶级已经不可能具有它们从前有过的封建骑士的意义。贵族人数的增长，他们在意大利专制政权生活中的社会和行政管理作用的加强，同时给他们带来了不断发展的阶级寄生的特征。意大利的统治阶级与人民大众之间的差距，在十七世纪日益扩大。

教会和封建贵族在意大利经济和社会生活中地位的巩固，使得封建天主教反动势力在文化的各个领域得以扩张。始于特兰托公议会时期的宗教裁判所的恐怖手段一直存在，它得到西班牙人的支持。康帕内拉被投入监狱，长期关押，遭受了残酷的刑罚。1616 年，神圣的天主教红衣主教会议发

布特别指令,禁止谈论和讲授哥白尼的学说。1633年,对伽利略提出起诉。西班牙总督彼特罗·托兰多在那不勒斯取缔了所有科学团体和文学院,只保留了耶稣会所属的那些团体。十七世纪,天主教会和西班牙政权像从前一样,认定进步文化不仅是思想上,而且是政治上的敌人。

但是,封建天主教反动势力的文化政策在十七世纪也发生了某些实质性的变化,这使我们能够在晚期文艺复兴和十七世纪之间划出一条清晰的界线。如果说,在十六世纪下半叶,罗马教会竭尽全力进行的是对"德国异端"的紧张斗争,无情地铲除文艺复兴的自由思想和清洗自身队伍,那么,从十七世纪初开始,它就尝试恢复自己早在文艺复兴时代就已丧失了的那种对科学、文化和艺术的直接和全面的影响。封建天主教反动势力在十七世纪开始建设与教会以及贵族的切身利益相适应,同时又能影响相当广泛的人民大众的文化。这种文化获得了当时已经成为重要社会和政治力量的耶稣会的强有力支持。在十七世纪,耶稣会士垄断了对正在成长的一代人的教育,并在意大利的大部分地方建立了分会。他们的每一座学校几乎都成为宣传反宗教改革思想和观点的中心。出自耶稣会士行列的传教士、思想家和作家数量最多,正是他们建立了意大利文学中可以称之为封建天主教反动势力的官方文学。应当首先把各种不同表现形式的宗教演说辞列入这类文学。宗教演说辞在整个十七世纪时期的意大利都相当繁荣,并具有十七世纪的典型风格特征,这尤其表现在耶稣会士保罗·谢涅里(1624—1694)的创作中。这种风格吸收了巴洛克诗学,并构造出其自身的理论(弗朗切斯科·帕尼伽罗洛和特扎乌洛的论文),它不囿于教会布道辞的框架,而演变成所谓叙事的"精巧散文"。在这些文学中,形式明显地压倒了内容,宗教主题在历史、地理和民族学等材料之中得以诠释。十七世纪意大利文学中"精巧散文"最著名的代表作家是达尼耶罗·巴托里(1608—1685),他是《耶稣会史》的作者,是"高雅和华丽风格复合文句的最巧妙和无与伦比的大师"(德·桑克提斯)。

反宗教改革运动广泛地,而且在某种意义上尽可能成功地利用了巴洛克风格的各种可能性,以建立既符合教会利益又符合统治阶级利益的封建贵族官方文学。但是,封建天主教的反动势力因此也不得不在意大利牺牲那种宗教道德的道学气,这样的道学气在十六世纪下半叶曾经是他们文化政策的特色。依照反宗教改革运动的逍遥派们[①]的美学理论,文学和艺术的首要任务应当是宗教教育,这在十七世纪时被美学上的享乐主义原则所

① 这里指亚里士多德学说的追随者。——译注

代替。意大利反宗教改革运动的思想家们不久以前还似乎对渎神的裸体作品《最后审判》表现出愤怒,而现在则庇护那些不但在自己的作品中引入情欲主题,而且公然表现色情主题的画家。我们不应该对此过分惊讶。出现这种情况的原因是:富丽堂皇、鲜艳、充满隐喻和辞藻华美的巴洛克风格比文艺复兴时代的严整、庄重的理智更能够给民间观众的想象力以强有力的影响。另一个几乎同样重要的原因是:在贵族巴洛克作品中,情欲是物质的"此岸世界"短暂易逝和虚幻不实的一种表现,而色情,初看之下虽然荒诞不经,却成为宗教禁欲主义说教的一种变形。正是这些,使意大利反宗教改革运动有可能利用贵族巴洛克风格表面上看来思想空洞的特点,宣传其反动观念,用马里诺主义的诗歌和散文的享乐主义来反对新兴的唯物主义科学和哲学所包含的唯理论。

十七世纪意大利统治阶级特有的寄生性,不可避免地感染了下层的贫苦民众。十七世纪破产的农民纷纷拥入大城市。在那里,他们不是被补充进原有的特别是新兴的贵族的奴仆队伍,就是变成职业乞丐,靠统治阶级的非生产性消费维持生活。在十七世纪的意大利,乞丐正如同西班牙的流浪汉那样,是非常具有代表性的人物。与工业和商业的萎缩相反,尽管毁灭性的瘟疫夺去了成千上万人的生命,十七世纪时的意大利,城市反而急剧地扩张了。那不勒斯成为当时欧洲规模最宏大的都市。罗马的人口增长超过以往三倍,到十七世纪中期时就达到了十四万。巴勒莫非常繁荣。意大利中部和南部的所有大城市,在十七世纪都是一些寄生城。正是在罗马、那不勒斯、巴勒莫,特别引人注目的是贵族们傲慢而装模作样的奢靡与底层民众的极度贫苦形成的尖锐对比;也正是罗马、那不勒斯和巴勒莫,成为十七世纪意大利巴洛克风格的主要中心。

被挤出正常生活轨道的贵族的处世态度与那不勒斯流氓—流浪汉特有的对世界的看法之间,具有某种共同点,这就能够解释巴洛克散文,特别是巴洛克诙谐诗的某些特点。但是,从总体上看,十七世纪时,无论意大利农民,还是意大利城市贫民,他们的生活理想与统治阶级的思想体系存在着对抗性的矛盾。当以往的工商资产阶级最终变成政治上怯弱、反动,不仅拥护封建秩序而且拥护西班牙侵略者的一个阶级时,意大利的农民和城市贫民却以土匪行为、"隐蔽的农民战争"(费尔南·布罗代尔语)和同时带有反封建、反西班牙的民族解放性质的起义来回答越来越加重的社会、政治和经济压迫。那不勒斯和巴勒莫在十七世纪不仅成为巴洛克艺术的主要中心,而且成为在这整个百年中未曾停歇的人民起义的主要中心。1647—1648 年间在意大利发生的反封建运动规模特别广泛,当时,城市贫民首先在渔夫托马索·阿涅洛(马萨涅洛),随后又在枪械师杰纳列·阿涅泽的率

41·

领下,夺取了那不勒斯的政权,并坚持了整整一年。那不勒斯的起义得到了巴勒莫的支持,那里的城市管理权也曾一度掌握在起义民众手里,起义还得到席卷了整个意大利南方的此起彼伏的农民暴动的支持。1674—1676年间,反西班牙的起义震撼了西西里岛,默西拿是起义的中心地。1653—1655年间,萨伏依地区的农民以复兴韦尔多派异端为旗帜,发动了反对封建主的游击战争。

意大利十七世纪的人民反封建运动未能像在英国那样转变为资产阶级革命,也未能像在尼德兰那样转变成民族解放战争的胜利。十七世纪的意大利,没有能够领导反封建革命斗争,并将它引到胜利终点的阶级。然而,这完全不代表意大利人民反对本国和外来压迫者的斗争是根本无效的,也不意味这种反抗在十七世纪的意大利文学中没有反映,对它的风格特征也没有任何影响。问题甚至也不在于,马萨涅洛的起义在萨尔瓦托·罗萨的讽刺作品和安东尼奥·巴索的诗歌中得到了直接的回应,后者因积极参与1647—1648年的反封建运动而丧生。被压迫人民的抗议具有极其重要的意义,它从内部促进了十七世纪意大利文学的形成,不仅渗入到萨尔皮、塔索尼、博卡利尼的创作中,还渗入到那些看起来似乎离政治非常远的作家,如贾姆巴蒂斯塔·巴西耳的创作中。十七世纪意大利的矛盾表现之一是:当时的社会发展不仅促进了意大利文学的贵族化,而且在某种意义上也促进了它的民主化。如果说意大利文艺复兴时期文化的社会经济基础基本上与十五至十六世纪最发达的城邦相联系,农民照例被忽视,那么,所谓重新封建化就把意大利经济重心转移到农村,同时使全体被剥削被压迫的农民成为那样一类人物,他们再也不可能被意大利从事创作的知识分子的敏感、正直而思想深刻的代表从身边轻易放过、掉头不顾了。如今,意大利整个社会的生活都依赖农民,这种情况也反映在时代的美学意识中。

在十七世纪,不仅十六世纪起源于"文艺复兴盛期"的外省民间假面喜剧,而且还有魔法故事和儒利奥·切扎莱·克罗齐以农民的民间口头创作为基础的描写别尔托利朵和别尔托利迪诺的"民间传奇",都成为意大利民族文化中的一种事实。民间创作滋养和丰富了意大利巴洛克艺术,给它带来了自己的美学和生活理想。这就是为什么将巴洛克看作是一种反宗教改革运动的风格并把它仅仅同封建贵族相联系,从原则上说是不正确的,尽管巴洛克最初确实是在贵族作为统治阶级的那些国家里产生的。就十七世纪的意大利文学而言,同时也就这个时期的艺术而言,我们可以说巴洛克具有两种倾向:贵族的、反动的倾向和进步的、人民的倾向。因此,热情地、激烈地追求新东西,正如我们已经指出的那样,对于十七世纪整个意大利文学,尤其对于意大利的巴洛克艺术来说,是相当具有代表性的。这种追

求不仅来自与文艺复兴时代决裂的感觉，来自物理学和天文学方面令人惊讶的发现，而且也来自市民和农民群众对自由和社会公正的渴望。十七世纪最优秀的意大利诗人之一托马索·康帕内拉，同时又是一个伟大的民主巴洛克作家，这绝非偶然。他在解释自己的创新思想和抗议行为的源泉时，对宗教裁判所的法官说："当我从每一个遇见的农民和与之谈话的无论什么人那儿听到抱怨的时候，我明白，所有的人都希望改变。"显然，正是十七世纪意大利文学中的那些最重要的作品与人民以及人民的反封建斗争的联系，最好地说明了那个事实，即甚至在经济、社会和政治几乎绝对衰落的条件下，意大利文学也没有丧失自己的民族内容，并继续创造出新的艺术珍品。

42·

十七世纪意大利文学在自身发展中经过了两个大的时期，它们之间的分界大约就在这一百年的中期。从思想内容方面看，它们彼此并不相同。第一个时期的内容要丰富得多，而其内部的关系也要紧张得多。正是在十七世纪前半个时期，在意大利形成了古典主义，在巴洛克文学内部也形成了各种不同的倾向：马里诺主义，基亚布雷拉主义，康帕内拉、巴西耳、萨尔瓦托·罗萨的民主巴洛克。到这个阶段将近结束时，出现了一批确立巴洛克理论原则的重要论文。

第二个时期的特征是古典主义和马里诺主义都有一定程度的衰落。在这个时期，意大利呈现出社会政治体系的稳定局面以及在四十年代末的人民运动被粉碎后文学中反对反动势力的力量的明显削弱。在这个世纪的下半个时期，意大利文学中的古典主义倾向在巴洛克内部取得了胜利，并终于转化为洛可可。十七世纪文学的整个第二时期的标志是筹建阿卡迪亚文学院。这个时期结束于1690年，阿卡迪亚文学院的建立为新时代意大利诗歌、散文和文学理论的发展奠定了基础。

2. 威尼斯和皮埃蒙特的文学

十七世纪时，教皇的罗马仍然是意大利君主专制国家之一，在与欧洲其他国家的复杂外交关系方面奉行某种世俗政策，这使它有时候不得不与那些新教政府结盟，因此使自己与原来的盟友西班牙之间的关系出现了紧张。在这种情况下，罗马教会只好顺应情势，建立起那些形式上与基督教教义并不发生矛盾，却又能满足其迫切的世俗需要的道德、政治甚至自然科学理论。在这方面特别卖力的仍然还是那些耶稣会士。他们精心设计的诡辩和十七世纪意大利所特有的，广泛运用的认为现象和本质、感官可知的表象和据说真实而超验的实在之间原则上不相容的理论，使得封建天主

教反动派的思想家们可以大胆研究物理学和天文学上那些最“异端的”问题，而对于这些人来说，更重要的是要对世俗专制主义以及教会专制主义的反人民和本质上完全反人道的政策进行道义上的论证。在1580—1650年间，意大利出现了一个与“国家利益”问题有关的宏大的文学现象，反宗教改革运动的精神几乎贯穿了这一文学所有方面。被教会诅咒过的马基雅维利曾崇拜共和制度的拥护者蒂托·李维，而在十六至十七世纪之交，马基雅维利却用经过耶稣会士整理的科尔涅利·塔西佗取代了李维，通过塔西佗的《编年史》，一些所谓塔西佗研究者(Ш. 阿米拉托、B. 马尔维基、A. 洛列达诺，等等)在古罗马皇帝提比略阴森的独裁统治中，找到了灵活运用专制政治的实际方法。

当时最出色最著名的反宗教改革运动政治作家是乔万尼·博捷罗(1544—1617)。在他那篇仿照《论蒂托·李维的最初十年》的框架写成的著作《论国家利益》中，他声称自己的目的是驳倒前一本书的作者马基雅维利，以及博杰恩和其他一些文艺复兴时代的思想家，用他的话来说，这些人极力设法“从国家会议中驱逐基督和他神圣的福音”。博捷罗试图使专制政治制度服从基督教的道德规范，并断言不应该把宗教看成“是国家和政府的手段，而(应该把宗教看成)是它们的目的”。但是，他当然没能建立起精神专制主义的理论。

无论天主教教会还是西班牙政权，在十七世纪都未能做到使意大利的政治思想完全服从自己。耶稣会的“文化”政策遇到了来自普通教民的抵抗，他们以一系列起义来回应耶稣会学校的建立，同时也遇到了来自进步知识分子方面的抵抗，他们在文学作品中，不同程度地反映出人民大众中潜藏着的要求民族解放和反对封建主义的暗流。十七世纪初，在意大利形成了反对专制政治的文学，正是这种文学，而不是封建天主教反动势力的官方文学，推出了这个时期意大利最重要的历史学家、政治家和政论家。

· 43

威尼斯形成了发展反对派思想的最有利的条件，它在十七世纪还保持着文艺复兴时代那种政治结构。这里抵抗反动势力的灵魂人物是神职人员保罗·萨尔皮(1552—1623)，他于1606年被任命为威尼斯共和国首席神学家，当时威尼斯与罗马之间正存在尖锐的政治冲突，他展开了一场反对耶稣会和梵蒂冈干涉威尼斯国家司法权的广泛斗争。也正是萨尔皮，撰写了一部规模浩大的八卷本《特伦托会议全史》，给予反宗教改革运动意识形态一个最沉重的打击。这部书以皮耶特罗·索阿韦·坡列诺这一字母换位的笔名于1619年在伦敦出版，并立刻被翻译成多种欧洲语言。

保罗·萨尔皮认为，发生于特伦托会议期间的意识形态斗争是时代的中心事件，他甚至称特伦托会议是“我们时代的伊利亚特战争”。然而，在

记述梵蒂冈与路德以及其他“异端”的这场战争史诗时，萨尔皮始终一贯并确信无疑地指出，天主教教会从特伦托会议回来时不是胜利者，而是失败者，并且，反宗教改革运动变成了自己的一个“最大的变形”，因为，既然追求纯粹的世俗政治目的，罗马就不仅不可能使教会回到它纯洁的初始原则，而且会造成基督教世界的永久分裂。

在《特伦托会议全史》里，不难显示这位十七世纪的作者处世态度中那些具有典型意义的特点：将无比重大的事件与参加者们追求的微不足道的荒诞宗旨作对照，对细节的高度兴趣，力图揭示隐秘原因与外部现象、“真实面貌”与“假面具”的原则区别等等，不过，在这种“历史”体裁的文学中，缺乏巴洛克风格的特征。作为一个作家，保罗·萨尔皮继承了历史编纂学的人道主义传统，但他是在新的历史时代的条件下继承这一传统的。他的风格不具有马基雅维利或圭契阿迪尼那种程度的作家个人特征。《特伦托会议全史》以其坦率直露的散文风格，接近于自然科学叙事作品的明晰、客观和无个人性。形成于十七世纪的这种意大利古典主义散文的基础是古典文艺复兴时代的风格传统，而不是作为巴洛克文学内部某些倾向（古典主义）的出发点的晚期文艺复兴的风格主义的“古典主义”。

与保罗·萨尔皮相似的是特拉亚纳·博卡利尼（1556—1613），十七世纪最大胆、深刻和睿智的作家之一。如果说，萨尔皮揭露了教皇罗马政治中的专制倾向，那么，博卡利尼则攻击了世俗暴君们的专制统治。他是西班牙占领者的敌人，热爱自由的人，精神上合乎意大利晚期文艺复兴时代政治伦理观念的共和政治的拥护者。

博卡利尼一生几乎都在罗马度过。然而，当1612年他对萨尔皮有好感并仇恨西班牙占领者的态度受到广泛传扬的时候，他认为迁居到威尼斯是幸运的，因为那里的政治制度最符合他的政治理想。博卡利尼在威尼斯发表了讽喻性的文学作品《文坛报道》（1612—1613），这部作品给他带来荣誉并在十七世纪印刷了二十四版。

从外表看，《文坛报道》使人想起当时的报刊文章。它好像是一种形式滑稽、别致、离奇的“采访报道”，记叙了阿波罗王国长生不老的居民们的生活和风俗，他们的文学和哲学谈话、争论和吵架。博卡利尼广泛地采用了诙谐诗、寓言和各种可能的暗喻，以便“通过那些早已死亡的人物形象，揭露现在还活着的人们的恶习”。《文坛报道》形式上是巴洛克的，但它采用巴洛克（这是十七世纪意大利进步文学的特征），是为了批判和嘲讽官方的贵族巴洛克文化，这种贵族巴洛克的形式和倾向在意大利是与封建天主教反动势力相联系的文学所特有的。博卡利尼嘲笑了那些指责塔索背离亚里士多德“规则”的反宗教改革运动的美学家，他始终反对文学和文学理论中

的各种形式的暴政。他对反宗教改革运动权威们的批判要比对纯粹诗学的批判深刻得多。他的批判深入政治领域,《文坛报道》的整个第三部分("百人队",或"一百")于他死后在1615年以《政治试金石》的标题出版,其内容无情地揭露了日薄西山的西班牙对世界霸权的觊觎。博卡利尼力图唤醒自己同胞的民族自豪感,并证明意大利的各个城邦国家联合的力量能够从异族占领者沉重的桎梏中拯救整个国家。这样的思想在十七世纪初是十分大胆的,因此,民间传说认为《文坛报道》的作者死于一个西班牙奸细送来的毒药,这也不足为奇。

·44

博卡利尼最完整、最彻底的社会政治思想和他的民族解放理想,表述在他未完成以及暂时还未获得充分评价的《科尔涅利·塔西佗注释》一书中,作者从1602年开始写作此书,他本人认为这是自己一生中最重要的著作。在书中,他遵循的是马基雅维利的政治现实主义方法,正如他所认为的,马基雅维利的任务是揭露独裁者的真面目和他们的真实意图,激发起读者对自由的渴望。《注释》描述了意大利的小独裁政治统治,在外表客观的态度之下,沸腾着愤怒的讽刺。描绘的图景不祥而阴郁。《注释》里证明杀死暴君是正当的。作者赞扬洛伦佐·德·美第奇,同时以觉醒了的人民的愤怒,警告领地里存在着根深蒂固的"最完备的奴隶制度和暗无天日的灾难"的意大利诸公爵:"人民发现自己力量之时,就是国君大难临头之日!"

但是,博卡利尼比意大利文艺复兴时代的人文主义者离开人民的距离还要远些。与《论蒂托·李维的最初十年》的作者不同,他担心广大民众的政治积极性。博卡利尼觉得,用武装斗争来反对他所仇恨的专制统治是不合时宜和没有历史前途的。因此,他千方百计地告诫人民远离那些煽动他们进行看来毫无意义的暴动的"蛊惑者"。博卡利尼认为缺乏政治自由是文化落后和人民愚昧的必然结果,他把自己的全部希望寄托于文学,寄托于对社会进行循序渐进的启蒙教育。他说:"在无知无识者居住的地方,会产生王国和君主制,而在有文学和活跃着大智大慧的地方,会建立起共和国。"

这使得讽刺家博卡利尼用来同当时的反动文化作斗争的那种顽强精神,显得非常清晰。也正是这一点,可以很好地解释他的诙谐讽刺作品采取巴洛克形式的原因。十七世纪初,启蒙运动的时机尚未到来,不仅缺乏人民的支持,而且也缺乏来自被粉碎了的资产阶级的支持,这种情况在意大利(甚至在威尼斯)进步知识分子中间形成了孤独的情绪,它转化为历史悲观主义,并且,无论有多么离奇,它也变成了某种保守主义。文艺复兴时代道德政治理想在十七世纪变成了幻想。在欧洲,专制政治国家得到不断的巩固,而博卡利尼纵然以其人文主义的身份坚信言辞的力量,可是他在

展望未来的时候也不寒而栗。

博卡利尼身上具有特征性的各种矛盾,同样也是十七世纪初与共和制的威尼斯有联系的其他许多意大利政治作家,包括最有趣的洛多韦科・祖科洛的典型特征。与诙谐的讽刺和荒诞作品《文坛报道》相反,出现了以学究式认真态度创作的所谓乌托邦小说《叶宛德里亚共和国》(1625)。

《科尔涅利・塔西佗注释》中刻画的社会政治理想,没能给十七世纪意大利知识分子的意识以决定性的影响,因为威尼斯政府从博卡利尼的儿女那里获得《注释》之后,就竭尽全力阻止它们在意大利发表(它们于 1669 年才在日内瓦得以付梓)。然而,《文坛报道》的反西班牙的民族解放主题在十七世纪上半期意大利政治诗歌和政论作品中得到了相当大的发扬,这些作品主要出现在皮埃蒙特一带,这里有博卡利尼建立的传统。

十七世纪前五十年,萨伏依公国的大公查理・伊曼纽尔一世是意大利唯一敢于以武装抵抗西班牙的国君。皮埃蒙特军队数次小胜西班牙人,这已经足以唤起优秀的意大利知识分子的民族热望,并促使他们把都灵看作可以自上而下鼓动民族解放运动的中心。

查理・伊曼纽尔大公很明白"整个意大利自由的捍卫者"这一名声的好处,他热烈地支持和策动爱国文学,利用它为自己谋取政治利益。他甚至亲自扮演博卡利尼继承者的角色,写了形式类似《文坛报道》的讽刺作品《堂・胡安・德・门多萨向阿波罗请求在文坛也取得他在皮埃蒙特已有的胜利》。与博卡利尼的讽刺作品相似的还有一些反西班牙的抨击性作品,它们的作者究竟是谁至今没有确定。

45・ 十七世纪初,在意大利和西班牙之间爆发了一场真正的意识形态大战,参与者中有几位重要作家,其中值得注意的是西班牙杰出的小说家和诗人弗朗西斯科・克维多。他在自己的《文坛消息》中,以讽刺和嘲弄的口吻讲述了"威尼斯共和国和萨伏依大公竟落到如此贫苦和可怜"的地步,然后以阿波罗的名义提出要为已经垮台的国君们修建一批特别的医院。克维多的抨击作品在意大利立即引发了一些反西班牙的讽刺作品:《注释和声明》、《对诽谤者的警示》、《文坛消息补充》等。这些作品中的大部分是一个名叫瓦列里奥・弗利维奥・萨伏依耶诺的人写的,长期以来,人们一直以为他是诗人弗里维奥・泰斯基(这当然并不正确)。

十七世纪初意大利政治和民族解放文学中最重大的事件是亚历山德罗・塔索尼散文作品的发表。这是两部匿名出版的作品。在《慷慨陈辞》(1614—1615)中,他刻薄地嘲笑了西班牙国王腓力四世,而《答复索齐诺》(1617)则是对一个热那亚文学家试图证明西班牙对意大利的领土要求具有"合法性"的有力驳斥。

在这篇《答复》中，塔索尼猛烈抨击了意大利的外来奴役者，表达了对萨伏依大公的赞扬，因为他"英勇地挺身而出反抗那些企图蹂躏和压迫自己民族的人，显示了民族的荣誉"。

无论是塔索尼还是那些反西班牙的《消息》的匿名作者，都不是民主主义者。他们认为，只有以查理·伊曼纽尔为首的国君们的联盟，才可能从外来者的铁蹄下解救意大利。但是，这并没有使他们变成官方文学的代表。的确，都灵宫廷的反西班牙政策对整个意大利而言是某个时候，对意大利北方则是在所有的情况下都是社会民族解放愿望的具体体现。因此，甚至在颂扬查理·伊曼纽尔的作品中，都照例反映出民族的自觉，社会不满不仅针对西班牙当局，而且针对封建反动势力强加给意大利的整个政治体系。几乎所有支持查理·伊曼纽尔的反西班牙政策的作品都是地下出版，而且经常在整个意大利秘密传播，这不是偶然的。例如，塔索尼的《慷慨陈辞》就是如此。这些作品不仅引起马德里和罗马政权的愤怒，同时也引起都灵宫廷的愤怒。

3. 十七世纪意大利古典主义和伽利略的创作

意大利的古典主义与巴洛克同时产生，但基于完全不同的社会基础。它在诗学以及意识形态方面，与巴洛克，特别是贵族巴洛克形成对抗。在十六世纪向十七世纪转折的当口，意大利古典主义是在一方面同反宗教改革运动的意识形态作斗争，另一方面同风格主义的美学原则作斗争的过程中形成的。它的社会基础是与工业生产相联系的中层市民。与十七世纪的封建贵族和新贵族不同，这个阶层迫切关心技术的发展，也因此关心对现实的科学、理智的认知。意大利十七世纪古典主义以其对于古典文艺复兴的文学传统的忠诚，与贵族巴洛克的风格主义和形式主义创新形成了对照。

但是，假如试图把意大利十七世纪古典主义仅仅看作是文艺复兴的某种延续，并据此认为十七世纪初的古典主义者是意大利文艺复兴时代文化的某种迟到的代表，这当然是不正确的。和巴洛克一样，意大利十七世纪的古典主义是由于文艺复兴时代的意识形态危机，才从文艺复兴的古典时期分离出来。当意大利文艺复兴时代的社会、政治以及相当大程度上的道德理想，暴露出自己与新时期社会政治现实的悲剧性的完全不相容之后，才形成了意大利十七世纪的古典主义。这不仅从根本上影响了意大利古典主义所提出的问题，也影响了它的风格。在封建天主教反动势力向文艺复兴时期人文主义传统和文学传统的继承者展开进攻的情势下，活跃于十七世纪意大利的与其说是人文主义知识分子，不如说是科学技术知识分子，

他们给文学注入了自己特有的方法论，也注入了自己特有的机械论世界观。这些意大利知识分子的社会功能和纯文学功能在整个十七世纪变得狭窄了（这可以很好地解释意大利古典主义的进化以及它与法国古典主义的区别），然而正是佛罗伦萨和威尼斯的科学技术知识分子，在十六世纪和十七世纪之交，推出了伟大人物伽利略。

伽利略·伽利莱（1564—1642），现代物理学的奠基人之一，同时是一位罕见的多方面的著作家。他不仅对造型艺术、音乐和诗歌感兴趣，而且将它们如此有机地融合在自己的意识里，以至于在某种情况下，一些美学准则对他自然科学概念的形成给予了重要影响。伽利略对意大利散文语言的建立做出了特别重大的贡献。

46·

伽利略对科学真理客观意义的捍卫，使他与宗教裁判所形成了公开的冲突。甚至在天主教教廷正式宣布哥白尼的宇宙理论为异端邪说之后，这位伟大的意大利学者继续捍卫日心说，嘲笑迫害哥白尼的耶稣会士，他的出色文采使这篇科学抨击文章实际上成为一流的艺术作品（《试金天平》，1623 年）。在发表了《关于托勒密和哥白尼两种最主要的世界体系的对话》（1632）以后，伽利略被传唤到罗马，并根据教皇乌尔班八世的直接指令，对他进行起诉。宗教裁判所法官们用刑讯威胁、强迫这位七十高龄的学者放弃哥白尼思想并发表声明，表明他似乎仇视“所有一切形形色色反对神圣教廷的谬误、异端和异教教义”。然而，伽利略的宣布放弃，只能使教廷蒙羞。在宗教裁判所的严密监视下，这位患病和半失明的学者创作了《两种新科学的对话》，深化了自己的自然科学概念，并使人理解为什么民间传说一直认为伽利略说过那句非常有名的话：“但反正地球在旋转。”



伽利略肖像 铜版画 弗朗切斯科·维拉梅纳 1656 年
取自伽利略《著作集》 博罗尼亚

十七世纪伟大的意大利自然科学家伽利略·伽利莱与当时的文化和意识形态斗争密切相连，他没有置身于十七世纪意大利文学发展的进程之外，他是

一位具有文艺复兴时代意义的艺术家，在那个时代，艺术还没有脱离体力劳动。伽利略用技术、手工业和他亲手在工场里制造出的器具进行大规模的物理和数学归纳，他在工场里劳动时与工匠、技师、工程师密切合作，而这一切不仅非常清楚地说明了伽利略作品的真正民主主义内涵，而且也说明了他没有丧失仍然具有典型意义的文艺复兴时期关于真理和美绝对和谐的观念。正是这个观念，将《两种最重要的世界体系的对话》的作者与后代的"纯数学家"以及当时的意大利巴洛克诗人，最大程度地区别开来。

虽然伽利略与文艺复兴时代的活动家们非常相似，但他绝不是文艺复兴时代的人。在他的科学—美学世界观中，有一种与生俱来的"几何学精神"，这种精神是西欧古典主义所特有的，同时也是十七至十八世纪的机械论哲学所特有的。伽利略既不同于贵族巴洛克的享乐主义诗人，也不同于文艺复兴时期的感觉论思想家，他在绕开现实的感性层面时，竭力关注它的那些所谓初始性质，因为正如他在自己的抨击论辩作品《试金天平》中所强调的，"假如我们取消了耳朵、舌头、鼻子，那就仅剩下形状、数字、运动，而不是气味、滋味和声音，照我看来，这些外在于有生命的物体的形状、数字和运动不是什么别的，只是一堆空洞的名词"。

在摒弃巴洛克的感官性的同时，伽利略也没有接受巴洛克的相对真实原则。伽利略最典型的特征是，他的古典主义倾向将艺术性——即美学的真实，"假相似"——与文学语言、结构、诗意方法等等艺术表达手段的单义的、"数学的"必然性等量齐观。他的美学趣味使他对托夸多·塔索的"模糊形象"和他同时代那些马里尼体作家的"浮夸语言"，同样深感愤怒。他用自己的古典主义风格与他们相抗衡，"只依靠最简洁和最贴切的语言"阐明思想，而不使用任何夸张、隐喻和奇想的修辞手段。

伽利略经常从事文学批评活动，尤其在他年轻的时候，更是如此。1588年，受佛罗伦萨学院之邀，他作过两次主题为《论但丁的"地狱"的形式、方位和大小》的讲座。这位年轻的学者借助数学分析了《神曲》。

伽利略也尝试在诗坛一展身手，对诗歌始终抱有浓厚的兴趣。在比萨开始教学活动的第一年，他创作了讽刺作品《卡比托拉反对穿袍命令》(1589)。这首诗以文艺复兴时代佛罗伦萨诗人弗·伯尔尼的作品的诙谐风格写成，后者在当时佛罗伦萨民主人士的圈子里仍享有巨大的声誉。年轻的伽利略也喜欢安捷罗·贝奥尔科(艺名鲁赞特)采用方言创作的农村喜剧，他模仿这些喜剧，用巴杜安方言写了一篇喜剧性对话，在其中，农民们讨论一颗新星的性质，这颗星1604年出现时惊动了整个意大利。在伯尔尼的略显粗鲁的民间词语和鲁赞特的农村方言词汇里，年轻的比萨教授伽利略不是像某些为了让读者"惊讶"而采用诙谐诗和方言的贵族巴洛克



《著作集》卷首 铜版画 伽利略 斯特凡诺·德拉·贝拉
1656年版 博罗尼亚

作家那样，看见的是"离奇别致"，而是看见了那种质朴、真实和鲜明性的表现，他对它们有兴趣，是为了创造自己的世界新图景，而这些特质在十七世纪意大利的统治阶级文化中又是如此缺乏。

伽利略钟爱的文学体裁是书信体（《致因戈利》）和对话体，这种体裁是他从文艺复兴时代人文主义文学中继承而来的。伽利略以对话形式写成了两部主要作品：《关于两种最重要的世界体系的对话》和《两种新科学的对话》。对话体形式，一方面使伽利略能够创造一个让读者参与真理诞生过程的艺术幻想，另一方面又使他能够采用富有戏剧性的叙述，给叙述增添斗争和冲突的效果。伽利略对话作品中的争论，照例围绕时代的基本意识形态问题进行，他的这些作品不仅在意大利同时也在整个欧洲引起广泛反响的原因，就在这里。

在伽利略两篇大型对话中出现的是同样一些角色：费利波·萨尔维阿蒂、强·弗朗切斯科·萨格雷多和辛普利修。前两位是真实人物，他们都是伽利略非常熟悉的威尼斯绅士。辛普利修（即傻瓜）则是虚构的角色，与作者为敌的反动教廷的世界观就体现在他身上。对话发生在威尼斯，交谈在萨格雷多的贵族官邸的庄重环境里进行。故事发生的地点说明争论具有某种自由性，并表明语气多少有些激烈。与宗教裁判所的禁令相反，在《关于两种最主要的世界体系的对话》里，讨论了哥白尼学说的正确性。从艺术观点看，这篇对话是十七世纪意大利最优秀的散文作品之一。作品在表现哥白尼学说信徒萨尔维阿蒂和托勒密体系捍卫者辛普利修之间漫长争论的时候，房东萨格雷多（他的形象必须塑造得使读者感到他没有成见、质朴和有健全思维）深信萨尔维阿蒂的合理，并转到了被教廷判定有罪的日心说立场上。对话结构严谨，思路极其清晰。但是，这并非数学公理的严密性和清晰性，而是古典主义者依据几何学的纯理性主义构造出来的一幅图

景的严密性和清晰性，它同时具有确定的生活具体性。伽利略在《对话》中塑造了人物性格，而这首先帮助《对话》成为真正的艺术作品。

伽利略艺术体系十分重要的组成部分是他使用的意大利语言——纯粹、明晰、庄严，同时又保持托斯卡纳地区知识分子语言固有的生动形式和用语。摒弃作为学术散文语言的拉丁语，这与争取新的、更民主的文化的斗争有关。伽利略力图向意大利社会中与当时浸透了繁琐哲学和神学的经院科学自觉划清界限的那些阶层介绍唯理论的世界观。

在文学批评观点中，伽利略的古典主义立场与在散文创作中一样表现得很清楚。伽利略的美学立场非常接近文艺复兴繁荣时期的观点。他一直很崇拜"神奇的阿里奥斯托"，称赞《疯狂的奥兰多》这部长诗诗句和谐，结构完美无缺，主人公动作过程中的心理描写具有连贯性。但是，这并不妨碍他对《奥兰多》的整个斯坦斯体诗进行修改。他是从新的历史时期的美学立场出发评价阿里奥斯托的。正如Л.奥利什基指出的，伽利略的修改稿使人惊奇地想起马莱伯对菲利普·代博尔德诗作的修改，揭示了"我们意大利的研究者与上述法国作家之间在趣味方面有着绝妙的血缘关系"。

伽利略对托夸多·塔索反感的程度与他对阿里奥斯托喜欢的程度差不多。伽利略通过《论塔索》，同样也通过在《被解放的耶路撒冷》和《疯狂的奥兰多》的空白处所作的批注，在新的文学—美学阶段引发了争论，这些争论对于十六世纪下半叶的意大利批评界来说是相当具有代表性的。风格主义的创作经验在十七世纪初曾被贵族巴洛克作家和艺术家广泛运用，却不能为伽利略所接受。但是，如同十七世纪所有的古典主义者那样，正因为伽利略觉得他的出发点应该要求绝对合理与和谐，因此他的文学批评意见有时候就显得不仅偏颇，而且片面。在《论塔索》中，他嘲笑了长诗《被解放的耶路撒冷》主题微不足道，情节发展不合逻辑，同时还对作者进行了激烈批评。

伽利略在意大利创立了一个科学—文学学派，该学派在整个十七世纪一直保持着对他的实验方法和他的文学风格的忠诚。属于这个学派的有数学家和物理学家艾万杰利斯塔·托里拆利（1608—1647）、第一部伽利略传记的作者温琴佐·维维阿尼（1622—1703）、数学家博纳文图拉·卡瓦列里（1647年去世）、生物学家马赛罗·马尔比基（1628—1694）等。然而，伽利略学派中人渐渐地丧失了对现实的自然科学认识和艺术认识的那种和谐一致性，而这种和谐一致性却是该学派创始人的特点。

十七世纪下半叶，意大利中层市民失去了应具有的社会作用。伽利略的继承者们放弃了意识形态方面的斗争，不是转变为"纯粹"自然科学家，就是转变为文学上的国粹主义者。他们保护古典主义风格的明晰性，既避

免来自俗语俗词和巴洛克新奇词语的侵害，又避免不断发展的语言所带来的生动活泼的天然朝气。后一点对于《捍卫但丁》和文选《佛罗伦萨散文选》的作者卡尔罗·罗博利托·达齐（1619—1676）而言，特别具有代表性。达齐在自己的文学实践中，将削弱了社会性的意大利十七世纪古典主义与秕糠学会[①]的国粹主义混合在了一起。

4. 康帕内拉

诗人、思想家和文学理论家康帕内拉（1568—1639），是十七世纪意大利历史上一位最杰出同时也是最具悲剧性的人物。

康帕内拉出生于卡拉布里亚地区一个农民的家庭，从童年起，他就充满对知识的渴望，这使他在少年时代就加入了多明我会。他学了逻辑和拉丁语语法以后，就如饥似渴地阅读过去时代的教父和最杰出的经院哲学家如大阿尔伯特和托马斯·阿奎那的作品。不太清楚他通过什么途径弄到了别尔纳齐诺·特赖肖的书，这些书都被教会列入查禁书目。那不勒斯自然哲学家的思想体系对于自然和人的解释具有感觉论的倾向，这给予年轻的修道士最有力的影响。1587 年，康帕内拉擅自离开修道院前往那不勒斯，希望进一步了解特赖肖和他的后继者们的学说。与数学家、自然科学家和戏剧家同时还从事占星术和自然魔法的贾姆巴蒂斯塔·德拉·波尔塔的相识，在不小的程度上确定了康帕内拉年轻时期的兴趣范围。

49·

1592 年，康帕内拉被逮捕，他年轻时期的著作手稿被没收。第一次遭到逮捕之后，他被立即驱逐出那不勒斯，并被命令返回自己的修道院。但是，年轻的哲学家竟然违抗命令，没有回到卡拉布里亚修道院，而是去了罗马，之后又前往佛罗伦萨，再到帕多瓦。在那里，他又一次遭到监禁，在经过严刑拷打之后，被解送到罗马宗教裁判所的刑讯室。在罗马的米涅瓦山的圣玛丽亚教堂里，那些人强迫康帕内拉公开放弃自己的哲学主张。以如此代价换来的自由并不长久，他很快再次被逮捕并被强制递返故乡。

康帕内拉坚强的本性使他不会满足于仅仅从事哲学思辨活动，他渴望行动，他很想亲自将头脑里产生的根据公平原则改造社会的计划付诸实施。康帕内拉非常关注自己被压迫的故乡的苦难。依靠占星术观点和预测，他指望即将来临的新世纪的第一年，应该出现全世界的变革和时代更新。这个天真的信念促使他将本已在准备之中的起义改在 1599 年末发

① 或称“爱护和纯洁意大利语学会”。意大利著名学会，1582 年建于佛罗伦萨，旨在纯洁意大利文艺复兴时期的文学语言托斯卡纳语。——译注

动。这个起义的目的是将西班牙人从意大利南部赶走,并在卡拉布里亚建立共和国,“在那里,所有的人都将以公社方式生活”。康帕内拉认为,他的政治理想的实现为整个人类的社会健康打下了基础,将使人类获得“新的、比基督教更好的法则”。但是,起义被出卖了。康帕内拉遭到逮捕,并与其他密谋者一起被带上锁链押送到那不勒斯。他在监狱中以满腔悲愤写下了向人民呼吁的诗篇,指出他们不明白自身力量的价值,也不理解那些准备帮助他们的人。

在监狱里,康帕内拉表现出异乎寻常的坚毅精神和令人惊讶的勇气。他继续工作,靠回忆将被夺走的著作重新笔录下来,并写了《太阳城》(1602)。这部书的手稿一页一页地传给监狱外面的朋友。《论西班牙君主政体》、《论救世主君主国》、《形而上学》、《战败了的无神论》、巨著《神学》以及相当一部分诗歌作品也是在囚禁期间完成的。1626年,由于教皇乌尔班八世很赏识康帕内拉的占星术知识,因此下指令将康帕内拉从那不勒斯转送到罗马的宗教裁判所监狱。在法国驻罗马大使的帮助下,康帕内拉逃到了巴黎。康帕内拉在巴黎的紧张工作中度过了人生的最后岁月(1634—1639)。在这五年时间里,他写了《合理的哲学》和《包罗万象的哲学》,重新修订和准备出版《太阳城》和自己的早期著作。

《太阳城》的政治体系是在柏拉图的影响下构成的。但是,与其说是从书本中不如说是从当时意大利现实生活状况中,康帕内拉才找到了自己的乌托邦“共产主义”。他总是认为,必须“更多地为穷人而不是为富人着想”,并认为,只有废除各种表现形式的私有制,才能够消灭贫困、社会不公、利己的个人主义和暴君以“国家利益”为借口而施行的专横独断。

康帕内拉在这部对话里谈到理想国家,他讲述了住在印度洋的塔普洛班岛(苏门答腊,或锡兰)上的热那亚航海家。太阳城的外貌并不像十六世纪的欧洲城市,从总体轮廓上看,使人觉得它与二十一世纪的城市很相似,仿佛是由现代建筑师设计的。这是在一个共同屋顶下的综合建筑物,由许多回廊和通道相连接,就是说,实质上它是一座家庭式城市。理想城市的所有居民都充满“公社精神”,而种种恶习和私有制本性,就像个人主义的各种表现那样,都与他们毫无关系。

《太阳城》初稿的粗糙和未能完成不应当掩盖它的主要方面:在私有制世界的社会对抗中寻找出路的思想,闪耀着天才般锐利的光芒。对康帕内拉乌托邦思想的中世纪因素缄默不语是违反历史的。他甚至比但丁的《王国论》还后退了一步。在《王国论》里,伟大的佛罗伦萨人主张从教廷的庇护下解放世俗政权,康帕内拉的理想是世界性的神权政治国家,它的使命是“把地球上的居民联合成统一的教民团体”。这个国家的思想统一建立

50· 在基督教宗教信仰的基础上，当然，是清除了各种舞弊行为的基督教。康帕内拉追随四世纪时的宗教改革家约翰·兹拉托乌斯特，希望在自己构想的国家里确立一种类似早期基督教公社、公元最初几个世纪的基督教僧侣以及现代修道院僧团那样的生活方式。

SCELTA
D'alcune
POESIE FILO-
SOFICHE
DI
SETTIMONTANO SQUILLA
Cavate da' suo' libri
detti
LA CANTICA
Con l'esposizione.
Stampato nell'anno
M. DC. XXII.

康帕内拉诗集内封面 1622年版

至于《太阳城》作者对诗歌和诗人提出的要求，则相当严厉，并与贵族巴洛克美学的要求完全对立。康帕内拉认为，“作虚假构想的人不配被称为诗人”。统治精神世界的诗歌是伟大的，因此，太阳城对诗人们的“放逸”非常严厉，因为散漫和放逸“对整个人类都是致命的”。诗歌的使命是赞颂和教诲。在歌颂太阳城光荣的首领和他们的胜利之时，诗人们不应当沉醉于猜想和让幻想的翅膀随意飞翔；那些胆敢“凭空添油加醋的人，定会遭来惩罚”。只有在必定遵守这些条件的情况下，诗人才被允许住在太阳城。

康帕内拉本人的诗歌作品，有相当大的部分写成于监狱的拷问室里，而以手抄本的形式流传于崇拜者中（它们于1622年首次在德国出版）。康帕内拉是诗人兼预言家，他一方面摒弃当时崇尚感官和形式主义的贵族文学，并竭力追求新的、“野蛮的语言”；另一方面，他借助在文艺复兴的成熟期已被遗忘了的中世纪的某些传统。康帕内拉几乎是但丁在十七世纪的唯一继承人，他与但丁亲近不仅因为思想上有共同之处和气质相似，而且也因为诗歌技巧方面的继承性。这位卡拉布里亚的诗人喜欢但丁对陷入恶行的教会的激烈愤慨指斥。与伟大的佛罗伦萨人相似，诗人康帕内拉也是真理的教导者，是自己政治和哲学思想的宣传家，是为了自己所主张的公正而斗争的战士。康帕内拉的个人风格，他的诗歌的意义，对“激烈而锐利”的诗韵的爱好，富有表情和力度，这一切都是通过但丁学派而练就的。

有时候，康帕内拉的诗歌作品因变成小型论文而失去了表现力，但就在这些理智的作品中，经常会浮现出磨砺得锋利的诗句。康帕内拉的诗歌虽

然包含其所有的悲剧成分,但却充满勃勃生气并透彻着光明。统计结果表明,他的《诗选》中使用得最多的词汇是:"太阳"、"光线"、"光明"、"生活"、"希望"。《太阳系》一诗在他监狱时期创作的诗歌中占据了最重要的位置。

对生活和所有有生命的东西的赞美,发自一个被活活埋葬在石头笼子里的诗人的心灵。囚徒喜欢的季节是春天,他为自然界的苏醒而高兴,在他的脑海里,浮现出正在欣欣向荣的森林、禽鸟和野兽。形式对于康帕内拉来说从来不是最终目的,而只是这位卡拉布里亚人采用的技巧,这种技巧与他同时代诗人的创作方法相比很不一样,是新颖独创的,与他诗歌的社会热情融为一体。

康帕内拉的《诗学》有两个版本,一个是1596年完稿的初版本,用意大利语写成,另一个是作者亲自改编的缩写本,用拉丁语写成,1638年出版于巴黎。康帕内拉的《诗学》发展了最初在《太阳城》一书中提出的思想。他再次多少有点依据中世纪的传统,攻击了诗人艺术创作中的虚构和有害的臆造。他认为使欧洲文学遭受最大危害的作品,应该首推荷马的《伊利亚特》、《奥德赛》,以及《罗兰之歌》和其他关于查理大帝的骑士们的传说,因为它们都歪曲了历史真相,而代之以诱人的胡编乱造和空洞的猜想。在整个古希腊文学中,康帕内拉比较喜欢表达科学真理的诗人卢克莱修。于是,康帕内拉摒弃了文艺复兴时期所崇拜的那些东西,而把有益读物的范围只限定在几位拉丁语和意大利语作家之内,其中排在首位的是但丁。 ·51

迫于外部情势和自身世界观的内部矛盾,康帕内拉有时会改变政治方针,但是在文学问题上他显示出惊人的一以贯之和对既定理想的始终不渝的忠诚。公民意识、历史的可靠性、献身真理和有益于社会,这些是作为理论家的康帕内拉评价诗歌时最先考虑的主要品质。他期望诗歌能积极地干预生活,在民族苦难和祖国大地破败的时期呼唤斗争,发挥教育和训诲作用。《诗学》标志着同十六世纪下半叶具有代表性的文学观点的一次彻底决裂。从这一点看,《诗学》的作者完全属于十七世纪的时代。但是,康帕内拉的风格自成一家并同马里诺及其学派毫无共同之处,这证明了十七世纪意大利文学发展的多样性。

5. 马里诺和马里诺诗派

贾姆巴蒂斯塔·马里诺(1569—1625)是意大利巴洛克文学最重要的创始人之一。他把自己的名字赋于整个学派。马里诺诗派的特点是具有感觉主义倾向的享乐主义,奇思怪想和纯粹专注于形式的创新(所谓"巴洛克



马里诺肖像 版画
马里诺 1627 年《书信集》

主义”），这种创新是由思想贫弱和缺乏宏大的道德理想和民族理想所引起的。马里诺诗派常常以浮夸的诗句赞颂某个政治活动家，然而，政治问题，首先是民族解放问题，却是马里诺诗派避而不谈的。产生和扶植十七世纪意大利文学中这种倾向的社会环境，是一个新的封建社会，这个新封建社会形成于十七世纪意大利世俗的和教会大公们的不大的宫廷圈周围。

马里诺当然是最优秀的马里诺诗派的诗人，但是他的诗歌并不能完全纳入马里诺诗派。某些现代学者（如 M. 桑索涅）试图将马里诺的巴洛克与“巴洛克主义”和“假诗歌”混为一谈，这种做法不可能认为是成功的。

贾姆巴蒂斯塔·马里诺出生于那不勒斯一个法学家的家庭里。他很早就显露出他诗歌才能，他爱好文学活动胜过法律职业。眼看儿子不会有出息，父亲的希望破灭了，便把儿子赶出了家门。

马里诺在那不勒斯的一些贵族那里做秘书，同时创作了牧歌、十四行诗、讽刺短诗等诗歌。他曾经入狱，一些有影响的庇护者将他弄了出来。脱免了死刑（他伪造了一封大主教文书，以拯救被判决上断头台的朋友）以后，他跑到了罗马，在红衣主教彼特罗·阿利多勃兰迪尼手下供职。作为红衣主教的随员，他拜访了拉韦纳，然后就定居于都灵。1609 年，由于献给查理·伊曼纽尔的《颂辞》，诗人获得了皮埃蒙特公国的最高奖赏——圣马弗里基和拉扎尔十字勋章——并从此在自己的作品上签名为“勋章获得者马里诺”。马里诺在十四行诗集《穆尔泰伊达》里曾挑选萨伏依王朝一位平庸的宫廷诗人嘎斯帕罗·穆尔塔洛作为讽刺的对象，此举差一点要了他的命：那个被讽刺的蹩脚诗人好几次朝那不勒斯诗人开枪，所幸未能得逞。接到玛丽亚·美第奇的邀请，马里诺就离开首都皮埃蒙特，赶往法国。他在巴黎度过了八年（1615—1623），并俨然成为连接意大利和法国两国文化的一个环节。诸如戴奥菲勒·德·维奥、圣阿芒和西拉诺·德·贝尔热拉

克这样的法国诗人都受到过他的影响。

1624年，马里诺回到了祖国，所到之处均以意大利第一诗人的身份受到欢迎。他在罗马学院面对浩大的民众集会发表演说，诗人的同胞为他举行了特别隆重而热烈的欢迎仪式。马里诺在故乡那不勒斯度过了一生的最后一年，他去世时被公认为新诗派的导师，拥有众多的崇拜者、追随者和仿效者。

马里诺对自己的作品最看重的是长诗《阿多尼斯》，该诗篇长达四万行。长诗的规模表现了巴洛克诗人和艺术家的一个特点——极力追求宏篇巨作，他们认为，仿佛只有通过这样的途径才能创造庄重和宏伟。长诗于1628年在巴黎出版时，刊印着给路易十三的献辞和法国著名作家夏普兰写的前言。《阿多尼斯》获得了巨大的成功，但是在诗人去世后被列入了禁书目录，这并非由于它有异端的自由思想，因为马里诺总是尽力强调自己的天主教正统信仰；它遭禁是由于内容淫秽。其实，如果更加仔细地阅读这部奇异的长诗，就不难发现其中不仅仅是色情的场景。

马里诺的这部篇幅浩大的长诗，内在思想不统一，也没有紧密的情节联系。《阿多尼斯》的主要意义在于抒情插话，从这些地方可以获取不少自传性的信息，还在于一些插入片断，其中提供了许多独立的细密画。长诗的观赏性，场景的迅速变换，人物和神灵的出乎意料的出现，使《阿多尼斯》与当时具有数学般精确计算的奇迹的巴洛克戏剧很相似。长诗中的自然界，不是蛮荒和固执任性的，而是由人精心照料，符合几何图景和计算。

长诗渗透了感觉论和某种“多神教式的”泛神论。马里诺关注当时的物理和天文学发现，并像许多巴洛克作家那样受到伽利略及其《天文消息》的影响，他认为世界是无穷星座组成的迷宫。马里诺的长诗和抒情诗中的泛神论和自然哲学思想，可以证明他与朱里奥·切萨莱·瓦尼尼的相似之处，诗人在写作《阿多尼斯》时与他在巴黎相识。

马里诺诗歌的大部分主题是生活的欢乐，但也伴随有整个尘世生活脆弱和转瞬即逝的主题，诗人的爱情体验与他对自然的感受是分不开的。马里诺的诗歌渗透着万物——宇宙、大地、人的心灵——统一和相连的感觉。

马里诺创作诗歌的方法多种多样，他喜欢浓墨重彩的隐喻，经常采用头韵、对偶、名词代用法（一种同音异义的文字游戏）、半韵音等等。为了制造意想不到的效果，马里诺有时故意空缺诗韵，比如，在诗作《欧律狄刻》中就是如此。马里诺的句法因使用拉丁语结构而显得滞重；他特别采用倒置法，在主语和谓语之间插入一些词，使它们疏离，从而拉长和加重句子。照马里诺的说法，诗歌首先应当使读者诧异和惊愕。他在《穆尔泰伊达》里的

一首十四行诗中断然声称，不能使自己的诗惊人的人，只好让他去拿马刷子，他的位置不在帕尔纳索斯山上，而在马厩。马里诺的美学观点最充分地反映在他用巴洛克式的华丽散文写成的书简里，以及题为《绘画》、《音乐》、《天空》的三卷本《神圣成语》(1618)里。

《神圣成语》是一种供阅读的宗教布道辞。马里诺让幻想的翅膀在其中自由驰骋，他很少关心叙述的次序，也很少关心是否正统。《成语》是对《圣经》题材的自由变奏，使自己有机会展现层出不穷的俏皮话和议论那些他同时代人关心的问题，其中包括艺术的本质、现象和使命等问题。马里诺的基本思想是一切艺术的相互联系性和一体性。他认为绘画和诗歌是孪生兄弟：诗是有声画，画是无声诗。

一切艺术相互联系和相互渗透的思想在马里诺本人的诗中得到了形象的体现。马里诺在《阿多尼斯》里，一方面充分尊重自己那个时代的美妙音乐，另一方面尽力传达出夜莺歌唱般动听的婉转旋律。在诗集《画廊》(威尼斯，1620年)里，马里诺通过描绘优秀画家和雕塑家(鲁本斯、路德维科·卡拉齐、布龙齐诺)的作品，找到了造型艺术作品的诗歌等价物。马里诺特别喜欢提香的《玛格达林》和圭多·雷尼的《屠杀婴儿》，雷尼这幅画鼓舞马里诺创作了最后的大作——长诗《屠杀婴儿》。

53·



ARGOMENTO.

PAZZA in picciol legnetto a Cipro Adone
Dale spiagge d'Arabia, ou' egli nacque.
Amor gli turba intorno i venti, e l'acque,
Clitio Pastor l'accoglie in sua magione.

I.

II.

III.

《阿多尼斯》长诗 马里诺 1623年版 巴黎

马里诺的《屠杀婴儿》写了二十年，作者去世以后才得以出版。它的色调是忧郁的，这与诗人早期作品乐观愉快的特点并不相同。长诗充满了严肃的“浪漫主义热情”，它的主角是犹太王希律，具有恶魔般的嗜好。从整体上看，马里诺的这首宗教长诗并不成功，它缺乏真诚的宗教感情。因此，《屠杀婴儿》比《阿多尼斯》更为明显地表现出巴洛克艺术的消极因素：对事物外表美和各种残暴表现的唯美主义欣赏。在长诗中，角色的性格和感情，包括寓意性角色的性格和感情，都被夸张到了极点。然而，在这位那不勒斯诗人所有的作品中，《屠杀婴儿》在同时代人

中影响最大，并具有最长久的生命力，两百年来一直有人阅读和翻译这部作品。在俄罗斯，曾两度翻译马里诺的这部长诗：十八世纪末用散文体翻译（亚·鲍·克尼亚日宁），十九世纪初用韵文翻译（约瑟夫·沃斯连斯基）。

没有一个意大利诗人能够像马里诺那样，给予十七世纪欧洲文学那么大的影响。在意大利本土，他的声望一直富有生命力，直到十七世纪末建立新学派"阿卡迪亚派"为止；新学派洋洋得意地咒骂这位那不勒斯诗人的全部遗产。

最重要并且当时非常著名的马里诺派诗人之一，是博洛尼亚人克拉乌迪奥·阿基利尼（1574—1640）。和自己的老师马里诺一样，阿基利尼的特点是善于机智地协调相互对立的形象，喜欢玩弄令人眼花缭乱的想象游戏。他的十四行诗《燃烧吧，火焰》广为人知，诗人在其中歌颂了路易十三对新教徒的胜利。

这位博洛尼亚诗人惯用的主题是人对自然力的胜利。人征服自然，让火为自己服务，在深渊上架起桥梁，排干沼泽，把它们变成草木丰茂的牧场，建立持久的和平。阿基利尼像马里诺一样，也经常从音乐和造型艺术领域里借来比喻：

> 就这样，大师的刻刀飞快、灵巧，
> 大理石长出了翅膀，连风也感到害羞……

阿基利尼善于像雕刻、绘画和语言大师一样，传达出时代风格的主要特点——运动。

大多数马里诺诗派的诗人纯然是模仿者，他们对马里诺的技巧的模仿比十六世纪彼得拉克诗派对彼得拉克的模仿还要厉害。实际上，从十七世纪三十年代末起，马里诺主义已经不再是意大利文学发展的一种现象了。使马里诺的长诗、十四行诗和牧歌具有出色诗意的那种感受上的欣快，在他的模仿者那里变成了模板、公式、枯燥无味的纯理性主义，而诗歌形式的精巧则退化为由隐喻、双关和罕见韵律组成的、难以引人入胜的形式主义游戏。该派的模仿者们掌握了巴洛克诗学的一些因素，在语出惊人的同时，往往走到了荒谬的地步，维琴察的诗人保罗·阿德里阿尼（十七世纪中叶）就是一个例子。在他那里，诗歌与音乐本为一体的思想变成了对音乐伴奏的盲目模仿。他使诗歌完全服从音乐，因而认为必须将单词拆成重复的音节，并为歌唱家标明它们的长度。来自帕尔玛的耶稣会士马里奥·别季尼（1657年去世），试图在诗歌中模仿鸟鸣的声音。十七世纪下半叶另一

位马里诺诗派成员洛多维科·列波雷奥发明了不寻常的诗韵，并滥用内韵和叠字叠词的文字游戏；他甚至宣称开创了"新韵律散文"，可是，这种散文在中世纪时就已为人所知。希望让读者吃惊和一定要找到新的和从未见过的东西，这种想法直接导致了与这些三流巴洛克作家的努力适得其反的结果。

马里诺主义不仅表现在诗歌中，而且也表现在宗教布道辞和长篇小说中。

长篇小说在十七世纪还完全是一种崭新的体裁，因此也特别吸引了巴洛克作家。长篇小说在十七世纪的意大利写得很多，当时人们如饥似渴地阅读它们，不断再版这些小说，还把它们翻译成各种语言，但是，在意大利巴洛克长篇小说里找不到一部能超出纯粹消遣小说范畴的作品。乔万·弗朗切斯科·别翁迪(1572—1644)的《艾罗梅纳》和《科拉尔博》，乔万尼·安布罗乔·马里尼(1660年左右去世)的《无名的科兰德罗》和《忠诚的科兰德罗》等风流英雄小说不仅在意大利，而且在它疆域之外，名噪一时。这些小说里出现的人物是用复杂的隐喻和精巧的比喻装点起来的无可挑剔的美人和勇敢的骑士。有时候，也出现巫师、龙和巨人。引起俄罗斯读者某些兴趣的也许要算马伊奥利诺·比扎乔尼的《莫斯科维亚人德米特里》(罗马，1643年)，作者怀着好感，相当准确地描述了僭王者的故事。

6. 基亚布雷拉和意大利巴洛克诗歌中的古典主义倾向

基亚布雷拉在同时代人中享有很大的声誉和极高的威望。他生前与马里诺旗鼓相当，去世时，教皇乌尔班八世认为自己也是诗人和基亚布雷拉诗派的成员，下令在他墓碑上镌刻这样一句话："他揭开了一个新的诗歌世界"。

基亚布雷拉的诗歌属于巴洛克，但是它在意大利巴洛克文学中代表了一个与马里诺诗派不同的特殊派别，没有失去某些古典主义特点(值得注意的是，基亚布雷拉和他的继承者对古希腊罗马的文学传统感兴趣)。

基亚布雷拉和马里诺一样，认为作家应当语出惊人，因为"诗歌有责任让人耸起眉毛"。他像几乎所有的巴洛克作家那样倾全力追求新的、不寻常的、未经尝试过的东西，他一生都在试验。他也使用"远距离思想"连结法和奇想法，但是使用得不如马里诺诗派那样多，而且没有那么刺目。基亚布雷拉与马里诺和马里诺诗派的区别在于，他努力寻求的与其说是意大利诗歌内容的革新，不如说是形式的革新。他的注意力集中在寻找不寻常

的词组、诗韵和节拍。他到处求索，包括到古希腊人品达罗斯和阿那克里翁诗派那里寻找，到古希腊抒情诗中寻找，这些抒情诗正是意大利古典文艺复兴发展过程中所忽略的。

伽勃里耶罗·基亚布雷拉（1552—1638）出生于萨沃纳，在罗马的耶稣会士那儿接受教育。青年时期，他与保罗·马努齐奥和斯佩洛涅·斯佩洛尼很亲近，他们的文学和美学理论给予他很重要的影响。正如有时人们强调的，是他们而不仅是龙萨和七星社诗人们引起了不谙希腊语的基亚布雷拉对希腊抒情诗的兴趣。基亚布雷拉在青年时期遭遇过几次险事——充满腥风血雨的十七世纪经常发生此类事情，有两三次，在例行的决斗之后，他不得不立刻改换住址——然而，总的说来，他的一生还算过得平静而安宁。他把自己整个儿献给了文学工作。基亚布雷拉不是一位宫廷诗人，但他一生有几个时期生活在斐迪南一世美第奇、萨伏依大公查理·伊曼纽尔、温琴佐·冈扎加、教皇乌尔班八世的宫廷里，因而官方的政治利益在他的创作中留下了一定的印记。

十七世纪最正式的诗歌体裁是所谓的英雄叙事长诗。它按照托夸多·塔索的《被解放的耶路撒冷》的模式创作，主要颂扬教会在反对异教和异端分子斗争中的战功。在十七世纪的意大利，写出了上百成千的英雄长诗，但没有一部超过最乏味的平庸作品的水准。也许可以将这种现象解释为：长诗作者试图用来使人振奋的理想是虚假的，是与摆在民族面前的历史任务不相适应的。

基亚布雷拉创作了几部叙事长诗：《戈季阿达》(1582)、《佛罗伦萨》(最后一版，1637 年)、《阿麦杰伊达》(最后一版，1620 年)，但它们无论如何也没能从十七世纪史诗的死气沉沉的环境中脱颖而出。这几部长诗仅在形式试验方面有些意思。基亚布雷拉在对自己的长篇史诗作不厌其烦的修改的过程中，剔除了传统的八行诗，而代之以无韵诗。他觉得，甚至像但丁、阿里奥斯托、塔索(《对话》)那样的诗人，都被诗韵“剥夺了自由”。

基亚布雷拉也尝试创作悲剧，描写上流社会宗教生活题材的小型叙事诗、田园诗。出自他手笔的还有用平淡的无韵诗写成的《谈话》，试图传达出贺拉斯《书简》无拘无束的口吻。但使他在同时代人那里享有声誉的是他歌颂意大利国君、统帅、航海家、神职人员等人“功勋”和“业绩”的“英雄坎佐纳”。这是一种隆重正式的颂歌，其中不仅再现了品达罗斯庄严静穆的赞美歌的节拍(诗节对偶诗节插叙)结构，而且再现了它的组成结构。正因为如此，对古代神话的叙述占据了基亚布雷拉的“英雄坎佐纳”的中心位置，这从本质上说，无论如何与该类作品所宣称的主题没有联系。有几篇“英雄坎佐纳”获得了效果，比如，献给克里斯托佛·哥伦布的一首，描写托

斯卡纳的大战船战胜土耳其人的一首，以及名为《为1618年玩球而作》的一首。但是，从总体上说，基亚布雷拉的颂歌的特点是外表华丽、浮夸的修辞形式与无足轻重的内容之间的鲜明反差，这种反差是官方贵族巴洛克的典型特征。

基亚布雷拉没有崇高的社会、政治或美学理想。用Фр. 德·桑克提斯的话说，在基亚布雷拉的意识中，"空空如也——既没有信仰，也没有道德，没有祖国，也没有爱情"，他仅仅是一个形式大师。这就是为什么基亚布雷拉未能在诗体颂辞里，而是在阿那克里翁式的小调"坎佐纳"里达到真正诗歌高度的原因，在后一种情况下，虚构的传统情节（诗人抱怨女士的冷漠，叹息美的稍纵即逝，等等）仅仅成为作者挖掘词的音响、诗句的运动和韵律中蕴含的艺术潜力的一个理由。

在基亚布雷拉的巴洛克短歌里，已经可以预感到洛可可艺术的精致性了。这是发展出十七世纪意大利抒情诗的基本倾向之一，它也被阿卡迪亚诗派所继承。

在基亚布雷拉的创作中几乎根本没有的爱国主义的主题，在他的某些后继者的创作中出现了。其中最卓越的是弗里维奥·泰斯基（1593—1646）。他出生于费拉拉一个平民家庭。父亲发了财，有能力让他接受良好的教育，保证他能够谋到宫廷职业。年轻时代，弗里维奥·泰斯基就充满了对西班牙人的仇恨，并渴望见到意大利的自由和独立。像当时所有的进步知识分子一样，他受到查理·伊曼纽尔取得的胜利的鼓舞，于是，初入文坛的诗人视其为自己的英雄。1617年，泰斯基在摩德纳出版了一本诗集，它的前言是给查理·伊曼纽尔的长篇纲领性献辞。他在其中赞扬了这位萨伏依大公的胜利，英勇的爱国主义和对民族自豪感的热烈呼唤，组成了这本集子里许多诗歌的内容。诗集中特别出色的是著名的四行诗《查理，伟大的、不可战胜的心脏》。年轻的泰斯基在诗集中多次抨击西班牙，摩德纳大公害怕其造成不堪设想的后果，下令没收全部诗集。出版商被逮捕，而泰斯基则躲藏起来，被缺席审判入狱。然而他的爱国主义诗歌已经冲破阻力传到读者手中，人们如饥似渴地一遍又一遍阅读并在地下印刷厂印刷出版。用四行诗写的颂歌《意大利，呼唤最最战无不胜和最最光荣的君主萨伏依大公查理·伊曼纽尔》（以《意大利在哭泣》的标题传播）非常流行。颂歌以亡国的意大利的名义写成，内容是感情强烈地控诉西班牙和它国王的暴政、掠夺和对意大利人民的压迫，这是某种政治宣言。

但是，泰斯基不敢造反以及不敢与统治当局进行长期斗争。在经过了几个月的放逐之后，他向摩德纳大公寄去一些表示悔过的诗歌，他在其中允诺今后将只颂扬西班牙，"英雄们的教导者和两个半球的主宰者"。此

后，诗人获准返回祖国，并有多年时间肩负着摩德纳大公在都灵、罗马甚至在马德里的重要外交使命，在马德里，他受到亲切接待，收到许多礼物。但是，由于在罗马与法国大使进行秘密谈判，泰斯基锒铛入狱，并最终在监狱中结束了自己的一生。

· 56

泰斯基在自己的创作中追随基亚布雷拉的古典主义路线，但是比基亚布雷拉鲜明得多地将自己的诗与具有华丽、复杂隐喻、感觉论倾向的马里诺诗派区分开来。他并不回避爱情抒情诗，然而他声明，他是按照某些新的方式来诠释这个题目的，因为他抛弃了“所有这些玄学的和理想化的奇想”。用泰斯基的话说，他“以奥维德、提布卢斯、普罗佩提乌斯和其他最优秀的诗人为榜样，而描写更加平凡的东西，涉及普通人的情感”(《诗集》序，摩德纳，1627 年)。但是，不应该对此过分望文生义。泰斯基在追求“平凡”和“朴实”时，从未超出过巴洛克的范畴。他也创作符合品达罗斯精神的隆重的“英雄”颂歌，并在其中引入古希腊罗马神话，不过，比较偏重按照贺拉斯的方式阐述道德问题。在自己的“贺拉斯式”颂歌中，泰斯基指责了与乡村独居生活的宁静愉悦形成对照的宫廷生活。这个传统的主题在他的诗歌中获得了巴洛克色彩，因为他在其中引入了艳丽奢华生活与死后的晦暗、黄金与尘埃的鲜明对照。

泰斯基成熟时期的作品中的道德主题，是用巴洛克的修辞方式叙述的，但在其中最优秀的一些作品里，道德主题照例呼应着意大利主题。可以作为例子提出的是《玛丽亚·法尔涅泽和弗朗西斯科·傣斯捷婚礼上的祝福歌》。在这首婚礼歌的第一部分，描绘了一幅诗人的祖国庄严而忧伤的画面，它受尽战争的折磨和雇佣兵的洗劫，并遭到 1630 年黑死病的毁灭性打击。

含有更明显巴洛克悲剧成分的民族爱国主题出现在佩尔斯·德·奇罗(1599—1663)的几部作品里。

作为一个富裕、地位显赫和内心独立的人，佩尔斯·德·奇罗并不指望能与现实协调一致，他对这个现实深为反感，曾拒绝斐迪南三世、奥地利国王利奥波德一世和摩德纳公爵弗朗西斯科一世的诱人建议，而独居在弗留利的城堡中。佩尔斯·德·奇罗年轻时崇拜马里诺诗派，但后来接受了基亚布雷拉和泰斯基的爱国主义抒情诗的影响。在用泰斯基式的四行诗写作的颂歌《腐化的意大利》中，他以悲伤的讽刺语调说到了自己同胞的道德沦丧、放荡和猥琐。他将“现代的卑鄙”和古罗马的英勇作对比，已经不再把任何政治希望寄托在萨伏依宫廷或法国人身上。在佩尔斯·德·奇罗的诗歌作品里，透过他惯用的修辞模式，可以感受到真正的悲哀，近乎绝望的悲哀。巴洛克悲观主义以对民族悲剧自觉的形式出现在他的作品里，并具有

极为巨大的规模，在很多方面预示了莱奥帕尔迪的悲观主义。

7. 十七世纪上半叶的讽刺喜剧性叙事长诗

讽刺喜剧性诗歌在十七世纪获得了相当大的发展。它源自文艺复兴时期由浦尔契和伯尔尼开始的荒诞艺术，但具有了新的特点，以自己的艺术方式鲜明地反映了自己时代的政治热情、习俗和文学斗争。

十七世纪最著名的喜剧诗人是我们已经提到过的摩德纳人亚列山德罗·塔索尼(1565—1635)。他在博洛尼亚大学和比萨大学接受教育，然后供职于罗马枢机主教阿斯卡尼奥·科洛纳、马乌里齐奥和卢多维济等处，晚年在摩德纳大公弗朗西斯科一世手下任职。塔索尼在意大利到处游历，获得了很多政治和生活经验。他性格独立而具有挑战性，经常同自己的庇护者争论。

在他所有的作品中，最受同时代人欢迎的是1622年出版于巴黎的讽刺喜剧性叙事长诗《吊桶被劫》。长诗快乐、俏皮和具有生活气息的叙述背后，隐藏着对祖国命运的忧思，祖国正被共和国和暴政之间的无休止的战争所分裂，这些共和国和暴政统治的公国因西班牙、法国、教皇的不断挑唆而相互仇视。长诗的情节的真实基础是诗人的故乡城市摩德纳和博洛尼亚之间的长期敌视和角逐。摩德纳和博洛尼亚居民发生了争执和冲突，后来，诗人的同乡偷走了博洛尼亚人的木吊桶。木桶被夺回，又被对方劫走，几经易手，最后摩德纳人将它挂在大教堂里作为战利品以示庆贺。喜剧情景的链条完成了。华丽的史诗文体加上插科打诨的手法进一步加强了喜剧效果。长诗中有许多对当时事件的影射和有意识的时空错位。英勇的将士们建立功绩的喜讯和关于吊桶的不幸消息，传到了奥林匹斯



57 · 塔索尼肖像 版画 罗伦佐·提恩吉 1666 年

山，报告给丘比特，他急忙召集奥林匹斯诸神开会。诸神匆匆赴会。对那些滥用神话情节和经典旧事的长篇叙事诗作者的讽刺性文学模仿，变成了尖锐的政治嘲讽。诸神启程时穿戴着西班牙的时髦服饰，使人联想起十七世纪世俗的和教会的统治者出场时的隆重情景。《吊桶被劫》的作者把华丽服饰的随从、仆人、少年侍卫、轿式马车、策马而行的骑士出入的丘比特宫廷，比作他仇视的西班牙宫廷。

长诗的主要"英雄人物"形象之一是伯爵库拉涅，在他身上安排了贵族阶层的一系列反面特征。塔索尼在自己的讽刺性主人公身上摒除了所有的骑士美德，这些美德曾以其最后的光芒照亮了塞万提斯笔下的那个美妙的，但已经可悲地不适合新时代的骑士形象。在作者的构思中，库拉涅仿佛是对堂·吉诃德的讽刺性模仿：他胆小、卑琐、吹牛、夸口，简言之，十足一个小人，没有任何一点幻想。假如说堂·吉诃德引起的是同情和笑，那么库拉涅只能令人厌恶。

《吊桶被劫》的作者的诙谐夸张方法多种多样：他善于使荒诞、讽刺性模仿、插科打诨、动人的语调和俚语俗语，相撞、混合、互相交替。

《吊桶被劫》用八行诗写成，但塔索尼这首长诗里的诗句运动、结构和创造形象的方法却取自巴洛克诗学。比如，把双手和脸庞晒得发黑的少年侍卫比作落入牛奶的苍蝇，而这样的比喻对于十六世纪的诗人来说是不可设想的。塔索尼经常采用巴洛克作家偏爱的用戏剧作比的方法，《吊桶被劫》里甚至有被光环照亮的天仙出现在"这个尘世的舞台上"。

塔索尼没有隐瞒自己《吊桶被劫》一诗讽刺性抨击的政治偏好和反西班牙倾向。长诗的政治尖锐性和文学优点及引人入胜之处，促使它在民族解放的复兴运动时期获得了巨大的成功。

另一个喜剧诗人是弗朗西斯科·勃拉乔利尼(1566—1645)。在他未完成的诙谐长诗《诸神怒了》中，有许多虚构、机智、滑稽的插曲，但不像塔索尼那样具有统一的构思、锐利和倾向性。勃拉乔利尼也讨厌并嘲笑采用迂腐的神话情节和迷恋古典的形式，他显露出聪明才智和掌握喜剧性的非英雄化艺术的才能，但是他攻击的目标，已经属于过去的文学阶段了。

十七世纪讽刺性模仿作品的优秀范例是勃拉乔利尼的系列作品《卖面包女人列娜生前十四行诗》和《卖面包女人列娜死后十四行诗》，作品像当时常见的那样，对彼得拉克献给劳拉的诗篇进行了漫画般的划分，并嘲弄了十六世纪时彼得拉克抒情诗的规范。勃拉乔利尼惯用的方法是以庄重的夸张风格来描写微末、可笑的东西，相反，用故作低俗的日常语言叙述出色的和重要的东西。

8. 短篇小说和巴西耳的《五日谈》

在十七世纪的意大利，短篇小说创作得很多。但是，就像讽刺喜剧性叙事长诗和长篇小说一样，它们中的大多数没能进入真正的文艺殿堂。短篇小说是意大利文艺复兴时期人文主义文化和反教权主义运动文化的典型产物，十七世纪的思想、社会、政治氛围对于它十分不利。

58·

在十七世纪意大利短篇小说惨淡经营的背景上，《五日谈》的出现尤为出众，这本书具有像《十日谈》那样的内部严整性，成为十七世纪欧洲文学最卓越的作品之一。它的作者找到了十七世纪其他短篇小说家多半找不到的那种新东西，因为他选择了崭新的途径。《五日谈》的基础是农民的口头文学。这是欧洲文学史上第一本民间魔法故事集，经过文学加工，具有了巴洛克风格，然而是一种特殊的巴洛克，与马里诺诗派有很大的不同。

以《五日谈》的名称进入文学史的这本书，创作于1634—1636年间的那不勒斯。它原来的名称是《最好的故事》。它不是用标准语言，而是用那不勒斯方言写成的。它的作者叫贾·阿列济奥·阿巴杜季斯，这是用字母倒置法组成的笔名，书的真正作者是马里诺诗派的诗人贾姆巴蒂斯塔·巴西耳。

贾姆巴蒂斯塔·巴西耳（1575—1632），出生于那不勒斯一个并不富裕的贵族家庭。他做过宫廷军人，在克里特岛的威尼斯军队里服过役，也曾先后供职于卡拉法公爵、那不勒斯总督阿尔巴大公、曼图亚统治者冈扎加大公，并在后者那儿获得了帕拉廷伯爵爵位。巴西耳精通诗艺，既能使用意大利文学语言，又能使用西班牙语，但是他用八行诗形式写的长诗《费阿根》和田园剧《奇怪的灾难》没能超过马里诺诗派文学中二流水平的作品。只是当巴西耳转到他从童年起就十分熟悉的现实生活和民间故事创作宝库，以及从文学语言转到他故乡那不勒斯的方言之后，才写出了真正独创的作品《那不勒斯的文艺女神》和《五日谈》。

诗集《那不勒斯的文艺女神》（1635）为意大利诗歌带来了一个奇幻而充满对比的大城市的世界，其中有城市平民的操劳、忧伤和需求。在这部故事集的九个对话牧歌中，女商贩、投机家、娼妓、扒手、城市里的长舌妇、从农村来到首都的天真少年们，互相争吵、搬弄是非、彼此交谈。对话牧歌特别注意经常性的、每日发生的生活情状，注意城市中不同等级和不同阶层日常生活的所有琐碎细节。

对话牧歌也被引入《五日谈》的框架之中，安排在作者划分的“每日”之间。巴西耳具有民间说书人将日常生活改装并将其理想化的才能。编在

《五日谈》里的四个对话牧歌中有三个以物品为题目:《珠宝匠的小碗》、《颜料》(染布手艺人使用)、《井钩》。这些物品的使用非常多样化,它们名称的各种意义以最大的可能被发挥运用得淋漓尽致。道德家自身的意见敏锐而富有洞察力,巴西耳赋予它民间语言的形式。对话牧歌中有不少道德规劝和箴言,但照例伴有轻松的嘲讽冷笑。民间性给叙述增添了市民的有点粗鲁的形象化语言。作者在运用生动的口语表达方式和那不勒斯方言特有的西班牙文风的同时,也选用了学究式的拉丁语词汇。

对话牧歌里有讽刺主题,也有取自骑士小说的主题。巴西耳顺便嘲笑了那些也许全盘接受了维吉尔、奥维德和贺拉斯衣钵的诗人,他们把自己的劣作谦称为"仿作",然而他们是名副其实的文抄公。巴西耳那有点粗鲁的外表、看起来显得老实和天真的后面,隐藏着他的教养和博学多才。对话牧歌以深藏的渊缘关系和作者对世界的一致看法与《最好的故事》联系起来。

《五日谈》由五十篇故事组成,分在五天,并由一个作为框架的故事串联在一起。以情节作为框架的方法是意大利短篇小说自《十日谈》以来的传统,这种方法我们在始于印度的《五卷书》和阿拉伯的《一千零一夜》的不少故事集中已经见过。

巴西耳的民间故事世界精彩纷呈,其中的奇异和寻常之间并未隔有不可逾越的高墙,相反,彼此间就像比邻而居的友善的乡亲。怪物、仙女、女巫、会说话的母猫、家神、聪明的蟋蟀、明理的耗子、男女魔法师,就像家庭成员那样友善地出现在《五日谈》里。会吃人的野人和他的妻子坐在敞开的窗前吃晚饭,以免太热,一吃完,就开始无休无止地说别人的坏话,搬弄是非。王子、国王和公主,虽然生活得比其他人好,但按他们的生活习惯、兴趣,甚至智力水平,都与那不勒斯的贫困居民差别不大。

巴西耳虚构、组织和变化主题的才能无穷无尽,他用丰富的情节和场景使人惊讶,而很少重复。《五日谈》的主要特点之一是巧妙地将悲剧和喜剧、讽刺和多愁善感、嘲弄和亲昵结合起来。这位那不勒斯作家非常独特的幽默和对感觉的把握,有时是德国童话所缺乏的。巴西耳对人的痛苦非常关切,他的同情始终放在遭受迫害和因不公正而蒙冤的人的一边。虽然邪恶、卑劣和背信弃义经常在现实生活中获胜,但在他的故事里,善良的、弱小的、具有忍耐精神的人,经过长期考验和遭受痛苦,最后总会得到报偿。

· 59

巴西耳的故事具有教诲的目的,是供各种各样的读者阅读的,其中也包括儿童。与对话牧歌中一样,主人公和故事角色的语言,而且连说书人本人的语言,都充满谚语和俗语,每一篇故事也通常用它们来结尾。其中的

一些俗语虽然在其他民族那儿也可见到，但是，在这个共同的民间文学宝库里，有很多独创的和意大利南部特有的俗语。巴西耳的道德箴言并不令人生厌，故事情节本身应该能够使读者坚信从谚语和俗语中总结出来的民间经验是正确无误的。

《五日谈》的语言充满了巴洛克式的比拟和夸张。用文雅的暗喻语言描写自然："大地伸出巨大的黑色纸板，收集从黑夜的明灯滴落下来的蜂蜡。"痴迷于爱情的王子们在赞叹恋人的美貌时总是用马里诺诗派文学惯有的语句。惊讶于女神之美的王子感叹道："哦，投火吧，基普里达；上吊吧，海伦；哦，回家吧，弗罗拉！"因为她们的美丽无法同他所钟爱的人的绝世美貌相比。然而，嘲讽的微笑徘徊在说书人的嘴角，讥笑、夸张与抒情的流露同时出现。

巴西耳在《五日谈》中不仅选用了与我们在佩罗和格林的故事集里见到的很相似的民间故事情节（比如，灰姑娘、穿靴子的公猫、睡美人、熊公主），而且也采用了从阿里奥斯托、博亚尔多的长诗和福林格、浦尔契的诗歌中汲取来的主题。《五日谈》的产生是将民间故事传统、那不勒斯市民土语、某些不为官方文学所知的情节以及这位意大利巴洛克作家鲜明的个人风格融合在一起的结果。

《五日谈》的故事情节在十八世纪时被卡尔洛·戈齐大量使用（《三个橙子的爱情》、《老鸦》）。雅科布·格林高度评价巴西耳这本书，并为它的德文译本撰写了长篇序言。

9. 意大利巴洛克戏剧和戏剧创作

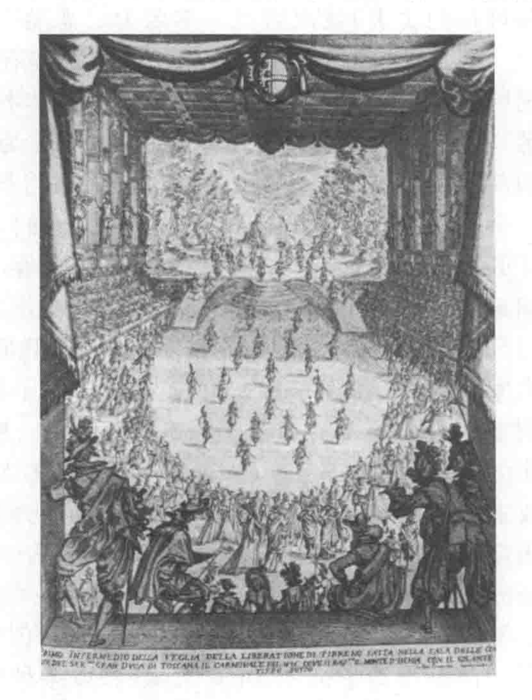
十七世纪是戏剧创作的伟大时代，是本·琼森、卡尔德隆、拉辛的时代。意大利同样为舞台艺术的发展作出了自己的贡献。它在十七世纪创立了歌剧，并使欧洲认识了它那灿烂的职业戏剧艺术——即兴喜剧，莫里哀和这个时代的其他很多喜剧作家都曾在这所喜剧学校里学习。在意大利的确没有像十七世纪英国、法国和西班牙那样把剧团和戏剧创作有机地融合在一起。在意大利，巴洛克戏剧创作最优秀和最高的成就，照例在职业剧团之外，而十七世纪的职业剧团则自觉地与文学分开，基本上把自己定位在演员的即兴表演。虽然如此，夸大十七世纪意大利文学与剧院之间的区别（这种情况时有发生），也许并不正确。从后文艺复兴时期田园作品的发展过程中产生出乐剧（后来变成华丽的巴洛克歌剧），在乐剧形成过程中起了头等作用的是诗人奥塔维奥·利努契尼（1564—1621），他的诗风接近阿那克里翁诗派的基亚布雷拉。而乐剧本身给意大利巴洛克悲剧的形式以很大

的影响。文学和剧团艺术之间存在的某些确定无疑的相互作用，在即兴喜剧的范畴中也存在。相当庞大的职业戏剧家团体服务于喜剧艺术，喜剧艺术也经常反过来为十七世纪意大利戏剧创作提供情节概要、形式和当时从文艺复兴时期的“学者喜剧”中借用来的人物类型。

即兴喜剧

职业戏剧艺术，也就是即兴喜剧，或者就如人们经常称呼的假面喜剧，出现于十六世纪六十年代的意大利，它也是当时存在于晚期文艺复兴文化外围的自发的民间文化表现之一。即兴喜剧几乎立刻就获得了广泛的流传。但是，即兴喜剧在十七世纪有幸获得真正巨大的全欧洲的成就，是因为它的基本因素——假面、即兴表演、游艺性——与巴洛克美学十分合拍。即兴喜剧的主要特点是其中存在的角色是类型化的——“假面”，即固定不变的演员角色，多亏有这些角色，才在各种各样的戏剧表演中不可更改地一直保存了角色的一般轮廓和不变的社会性格。假面的规则包括德扎尼假面——平民百姓和仆人，通常出生于农村（按照威尼斯地方的口音，叫他乔万尼）。德扎尼有年老和年少（首要的和次要的）之分，老年的在北方叫勃利盖拉，在南方叫科费耶罗，年轻的相应地叫阿列金或普里奇涅拉（在法国，他叫泼里希涅利）。这些假面更多地保持着与民间游艺中的闹剧和装疯扮傻传统的联系。很难说荒诞和讽刺性的“上尉”假面是在哪里产生的，这个假面是人民仇视的西班牙武夫 matamores（“屠杀摩尔人的刽子手”）的化身。不排除这样的可能：这个人物形象来自西班牙戏剧，而后者又源于拉丁喜剧中的“吹牛军人”。在十七世纪，南方还创造了莫里哀喜欢的斯卡拉姆什假面，以及塔尔塔里阿假面，后者吸收了西班牙行政当局中无数小职员的

·60



提拉纳的解放 蚀刻画 雅克·卡洛
1617年 系列作品“佛罗伦萨小喜剧”

性格特点。有钱有势的人由一对上年纪的角色扮演，他们叫班塔隆涅和朵克多尔。除了上述讽刺性假面以外，在即兴喜剧班子里必不可少的参加者还有两对年轻的恋人。表演这些抒情伙伴的人经常换装，但不戴假面。假面戏剧不采用文学语言，而广泛运用意大利不同地区的方言。

剧本是戏剧表演的原始基础，其中阐明了简要的内容、场景次序、剧中人物的姓名以及情节发展过程。根据寥寥数语的梗概，演员们的任务是为自己的角色编织五光十色的花纹。著名女演员伊莎贝拉·安德烈尼认为，按照写就的文本表演的演员就像一只鹦鹉，而即兴演员则像一只夜莺。然而很快，演员们想出了有利于即兴表演的办法。他们把整段整段的独白背得滚瓜烂熟，同时背熟符合他们假面性格的个别话语和脚本片断，然后根据具体情景灵活运用。这种方法与民间歌手和说书人的做法非常相似，这些人将很多典型的人物评鉴、场景、用语和事先准备的诗句等熟记在心，再将它们以各种不同的组合从一个作品运用到另一个作品。在创造角色类型中形成的传统和方法也对即兴表演有很大的帮助。十六世纪末开始出现被称为"杂录本"的专业袖珍书，里面包含各种单独角色的文字材料。它们一般由著名假面喜剧演员写成，比如，饰演上尉的弗朗西斯科·安德烈尼（伊莎贝拉的丈夫）就出版过一本名为《"恶煞"上尉逞勇》的袖珍书。

十七世纪初，意大利喜剧剧团就已经有了成熟的标准剧目，关于它的情况可以通过1611年由弗拉米尼奥·斯卡拉公布的第一本著名的脚本集获悉，其中包括喜剧、神话田园作品和被称为"皇家作品"的悲剧。这样广泛的演出剧目需要受过教育的作者，既懂得舞台规则，又通晓文学。因此，每一个剧团都有自己固定的戏剧作家，他们不仅写演出大纲，写充满各色各样的巴洛克奇想、夸张和隐喻的单独段落，而且写完整的剧本。对即兴喜剧来说，演员也常常亲自操刀，充当剧作家。贾姆巴蒂斯塔·安德烈尼（1578—1652）是演员兼剧作家，在假面戏剧里，他的工作既是演员，又是美术家、音乐家和剧作家。安德烈尼出生于佛罗伦萨，通晓威尼斯方言。他剧本里的登场人物有贡多拉游船的划手、搬运工（《威尼斯女人》），除了假面之外，还有改了装的盗贼、珠宝匠、犹太人、潦倒贵族、警察头目（《年轻的奴隶》），作者以对现实生活的了解，将他们真实地展现出来。也许正是在固定的假面中引入此类角色的做法，成为《年轻的奴隶》（1620）得以流行的原因，该剧具有浪漫的情节，在安德烈尼的剧本中享有最高的声誉。贾姆巴蒂斯塔·安德烈尼的声誉也来自他所创作的大型巴洛克宗教神秘剧《亚当》，该剧曾给予弥尔顿的《失乐园》以某种影响。

十七世纪有很多创作假面喜剧的剧作家，下面我们列举其中几位佼佼者。十七世纪上半叶的一个名叫韦尔吉利奥·韦鲁奇的罗马贵族，是十七世

纪如雨后春笋般出现的各种学院中的一个叫“忸忸怩怩学院”的成员之一，他印行了大约十个具有假面剧风格的喜剧，剧中主人公用好几种不同的语言和五六种意大利方言讲话。另一个名为乔万尼·布里乔的罗马人(1581—1646)，自称是艺术家，创作过韵文和散文体喜剧。在他的早期剧本之一《塔尔塔列亚，地狱喜剧》(1614)里，既有日常生活角色和假面角色，又出现了虚幻的地狱力量。在布里乔的另外一些喜剧中，可以看到那不勒斯强盗、仆人以及居住在西西里岛靠近埃特纳火山的神话人物。



贾尼或司卡潘 蚀刻画 雅克·卡洛
1618 年 “三个傻老头”系列之一

十七世纪后半期，在西班牙戏剧日益增长的影响下，悲剧进入了假面戏剧的行列。尼科洛·比扬科列利为即兴喜剧团体提供了“崇高风格”的剧本。悲剧《自杀者》(博洛尼亚，1664 年)中的故事发生在英国，但是在它的主人公里，有“马其顿王”和科隆比娜，而且他们用的是意大利姓名。在比扬科列利的第二个悲剧《女王——统治者》(1674)里，除了最终获得英国王位的法国王子外，还有某个名叫杜拉佐的侯爵，这一形象与即兴喜剧里的类似形象具有亲缘关系。

十七世纪末为假面戏剧写作的还有一个有趣的剧作家西摩涅·托马多尼(托马索·蒙迪尼)。哥尔多尼的喜剧《破产者》就是以托马多尼的剧本《破产商人潘塔洛涅》(1693)为基础而创作的。假如搁下即兴喜剧圈子里的喜剧作家如韦鲁奇、布里乔或弗拉米尼奥·斯卡拉不谈，而去注意从事文学创作的喜剧作家的话，那么其中最优秀的应该承认是伟大的雕塑家米开朗琪罗的孙子、他的同名人米开朗琪罗·博纳罗蒂(1568—1642)。

小博纳罗蒂写作的喜剧中，最优秀的是为托斯卡纳大公科佐莫·美第奇二世的宫廷演出创作的《坦恰》(1611)。作者在这个剧本中，追随鲁贾恩捷和锡耶纳画派的足迹，幽默地描绘了乡村生活。但是，同自己的前辈相比，这位十七世纪剧作家更加柔和，更加诚恳。博纳罗蒂喜欢生动的民间语言，他大胆地(有时候也过度地)将方言词汇和口语形式引入文学语言。

他花费许多年为秕糠学会的一本意大利语词典收集素材，并在自己的戏剧实践中把不少注意力用在语言试验上。

博纳罗蒂的喜剧《集市》(1618)是一个五部喜剧的系列。显然，它是供任何巡回演出剧团使用的。在《集市》中，既没有复杂的纠葛，也没有严密的情节，而这些东西是即兴喜剧中必不可少的因素。该剧实际上是一些有许多人活动的场面，这些人组成喧闹的意大利人群，出现在节庆日的集市上。在他们中间，演员们的形象被描写得惟妙惟肖、充满活力，出现在广场上。为了最充分地表现当时的社会画面，剧作家用拟人化的手法把“贫困”、“贪婪”、“欺诈”、“虚伪”等引上舞台。“私欲”带着自己的喽啰和帮手“垄断”，统治着一切。博纳罗蒂的《集市》比他的其他剧本更尖锐地传达了对整个社会不公的感受。

著述丰富并在当时意大利非常受人欢迎的剧作家贾钦托·安德列阿·契科尼尼(1606—1660)受到西班牙的强烈影响。他创作了将近四十个剧本，它们的情节取自卡尔德隆、蒂尔索·德·莫利纳、索里利亚和比莱加斯，同时也取自文艺复兴时期他本国的短篇小说。长期以来认为是他所作的《石头客人》享有巨大的声誉，被列入几乎所有即兴喜剧团体的节目单。他的散文体三幕“悲剧”《为了荣誉的背叛》意味深长，令人至今仍有兴趣阅读，十八世纪初在俄罗斯演出时，剧名为《体面的叛徒》。

在十七世纪后半期，当意大利文学中马里诺主义受到基亚布雷拉的继承者的古典主义巴洛克排挤之时，意大利的文学喜剧试图摆脱西班牙戏剧的影响，回到经过文艺复兴后期喜剧经验变形的古希腊罗马喜剧的规范的古典形式上。例如，这一点对尼科洛·阿门塔(1659—1717)的作品来说非常典型，人们经常把他称为哥尔多尼的前辈。来自米兰的诗人、剧作家卡尔洛·马里阿·马吉(1630—1699)的作品也带有公众趣味改变的痕迹。马吉是帕拉廷学校的拉丁语和希腊语教授和秕糠学会院士，后来成为阿卡迪亚学院成员，并受到学院杰出活动家克列希姆别尼和穆拉托里的赞扬。他的喜剧《虚伪哲学家》是莫里哀《伪君子》主题的变形。但是，就像阿门塔和其他十七世纪后半期的剧作家一样，马吉也没有割断同假面喜剧的所有联系。

悲剧

十七世纪的意大利悲剧是在巴洛克诗学的框架内发展的。它是在克服由反宗教改革运动初期的文学理论为戏剧制订的古典主义模式的过程中产生的。与反宗教改革运动的古典主义戏剧相比，意大利巴洛克悲剧的一个

显著特点是它从最近的历史乃至同时代的生活中汲取题材。比如，十七世纪的耶稣会士奥尔滕济奥·斯卡姆恰·达·连蒂尼创作了悲剧《托马斯·莫尔》(1648)，捷奥多利创作了悲剧《莫斯科沙皇德米特里》(1651)，吉罗拉莫·格拉齐安尼创作了悲剧《克伦威尔》(1671)。由教士贝内德托·钦克万塔(1580—1640)写的悲剧《1630 年米兰鼠疫》很有意义，并且是对民间戏剧创作的一次十分成功的尝试。

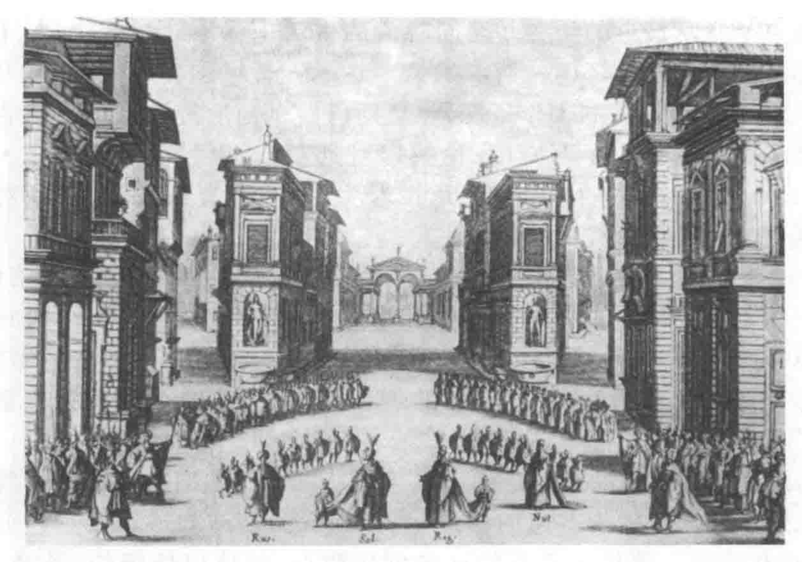
十七世纪意大利最有才干的悲剧作家是费德里科·德拉·瓦莱(大约 1560—1628 年)和卡尔洛·德·多托里(1618—1686)。他们在同时代人那儿声誉并不大，只是从二十世纪三十年代起，由于贝·克罗齐的著作，在被遗忘三百年后，才"发现了"他们的创作，从而使他们在意大利文学史上获得了应有的地位。

德拉·瓦莱钟爱的题材是伟大女性的悲剧命运。剧作家努力摆脱十六世纪戏剧中使用得极为普遍的修辞术，他饱含激情地叙述了女主人公的功绩、苦难和牺牲。德拉·瓦莱的这种创作激奋，使他以传统的《圣经》情节写作的剧本(《犹滴》和《以斯帖》)具有了新鲜感，这些题材在十七世纪曾分别以诗歌、散文、绘画和雕塑的形式无数次地表现过。德拉·瓦莱舍弃了复杂的纠葛、过多的出场人物；他的悲剧结构严谨而简朴，这使人多少觉得像清唱剧的结构。剧作家的理想是摒弃所有个人因素的英雄主义。作家的诗以类似利努契尼诗歌的音韵，赞扬了犹滴和以斯帖的牺牲决心。他比较喜欢短小的(七音节)诗句，有时用韵，更多的时候不用韵。

1591 年，德拉·瓦莱开始创作(取材于当时还没有失去时效的事件)关于玛丽·斯图亚特被处死(1587)的悲剧。得到天主教徒支持、觊觎英国王位的苏格兰女王被处死的消息给许多西欧作家带来十分痛心的印象。在意大利，包括康帕内拉在内的许多剧作家都对玛丽·斯图亚特的死刑作出了反应，而德拉·瓦莱的剧本则是关于这个题材的优秀作品。 · 63

德拉·瓦莱的悲剧《苏格兰女王》(定稿本，1628 年)的很多抒情的部分，使人联想起希腊合唱曲。女仆们在监狱中伴随着女王，和她一起变老；女仆们憧憬着欢乐的未来，谈论起释放的喜庆。听着她们的谈话，女王几乎快要相信那不可能发生的事了。然而那仅仅是她一刹那的软弱，在放弃了希望之后，她服从了不可避免的命运。由于作者对女主人公的毫无疑义的同情和理想化因素，形象的外在轮廓真实可信，玛丽·斯图亚特被描写成一个遭受二十年牢狱生活折磨的上了年纪的憔悴妇女。

十七世纪意大利另一位优秀的悲剧诗人是巴杜亚人卡尔洛·德·多托里。他最初的文学活动是创作诙谐诗和讽刺性喜剧长诗。他的讽刺作品《帕尔纳索斯山》和《驴子》受到塔索尼的有力影响。诗人在青年时期曾"因



《索利曼》蚀刻画 雅克·卡洛 1619年 A·勃纳列利的悲剧第二幕中的一场

创作蓄意诽谤作品”反对巴杜亚的某些男女名士，而入狱七个月。

除了强烈的幽默感以外，多托里也具有悲剧感。在讽刺性喜剧长诗《驴子》(1652)里，他安排了充满真正紧张动作的插曲，比如，十三世纪的残酷暴君，罗曼诺的埃切利诺和他被废黜的妻子德斯玛尼仕玛的决斗，后者改扮成骑士，身穿盔甲。从马上坠地、受了致命伤的德斯玛尼仕玛的独白，是十七世纪悲剧诗歌中的典型范例。

接着，作者根据比萨的古老传说，描写了悔恨交加而削发为僧的埃切利诺。这一场景和《驴子》中的其他一些场景都充满了崇高的感情，即那种受到法国古典主义剧作家高度评价的 sublime(“庄严、卓越”)。多托里不是古典主义者，但在他的巴洛克风格中有着基亚布雷拉、泰斯基以及晚期佩尔斯·德·奇罗的创作中特有的那种明显的古典主义倾向。

64·

多托里的悲剧才能最充分地展现在悲剧《阿里斯托德姆》(1657)中。故事发生在古代的伯罗奔尼撒。麦西尼亚的居民不知道怎样才能从众神的愤怒和神的复仇工具斯巴达人的威胁中解救自己，就来向德尔斐城的神庙请示。女祭司的答复声称，应当让一个作为未婚妻的姑娘做牺牲，以便使至高无上者生出怜悯之心，同时姑娘还必须出自王族血统。符合条件的姑娘有两个，一个是阿里斯托德姆的女儿美萝芭，另一个是利基斯克的女儿阿莲娜。她俩抽签决定命运，阿莲娜中了签。实际上，悲剧真正的女主人公是美萝芭，而不是她残酷的父亲。为了自己同胞的幸福而牺牲的荣誉比结婚的喜悦更强烈地吸引着美萝芭。她内心已经准备牺牲生命，拯救他

人。当时,阿莲娜为了挽救自己的生命,已经和父母一起逃出了城市,美萝芭遵照阿里斯托德姆的旨意,注定要作牺牲。身穿白色衣服,手拿柏树枝条,美萝芭在祭司的簇拥下,从容走向祭坛。送行者的合唱歌声响起来了:

> 哦美萝芭,去占领一席之地吧,
> 在为祖国捐躯的
> 最荣耀的英雄中间,
> 希腊因他们而扬名。
> 你,脱离了尘世,
> 与自己的思想对话,
> 不要为尘世之事悲伤,
> 决定命运的时刻临近了,
> 为了使所有的人免除灾难,
> 你沉默,在小屋里,
> 舍弃了尘世的感情。

美萝芭认可自己的命运,但她的未婚夫不能容忍她的牺牲。为了拯救未婚妻,珀里卡尔说,美萝芭已经属于他了,而神要的牺牲品是处女。傲慢的阿里斯托德姆眼看自己利欲熏心的计划破产了,王族血统又遭玷污,就杀死了女儿。他剖开美萝芭的腹部,徒劳地在死者肚子里寻找罪恶的证据。这样野蛮的场景在法国古典主义戏剧中是不容许的,它源于巴杜安的一个教授斯佩洛涅·斯佩洛尼描绘的恐怖场面(悲剧《卡纳卡》)和十六世纪的吉拉尔迪·钦其奥的血腥短篇小说。

即兴喜剧、乐剧、多托里和德拉·瓦莱的几部有才气的悲剧,最后还有戏剧音乐,这就是本时期意大利巴洛克戏剧对整个欧洲文化的贡献。

10. 巴洛克理论家

巴洛克理论是总结了以往的文学经验而产生的。佩列格里尼出版了第一本讨论巴洛克诗学的著作(1639),三年后,西班牙人格拉西安的著作《睿智艺术》问世,而大约正在这几年,特扎乌洛确定计划并形成了专著《亚里士多德的望远镜》的基本思路,这本书到1655年才出版。特扎乌洛在长达四十年的时间里一直在完善此书,并认为它是自己一生中的主要著作。从1655年到1704年,它再版了六次,另外还有两种拉丁文译本。

埃玛努艾勒·特扎乌洛(1591—1675)的专著《亚里士多德的望远镜》

对于巴洛克文学理论，就如同布瓦洛的《诗学》对于法国古典主义文学理论那样，极为重要。特扎乌洛舍弃亚里士多德的《诗学》而转向他的《修辞学》，并在里面找到了一些能用来创立自己美学体系的因素。

特扎乌洛强调指出，诗歌作品世界产生于幻想，它按照自己的特殊规律生存，与理性思维和逻辑的规律不同。“捷智艺术”的基础是机敏构思——奇想。特扎乌洛建立了关于机智——“关于它的根源、它的最高属性，以及关于它的主要分支和种类”——的相当严整的学说，他还希望揭示“产生它的土壤”。

特扎乌洛把“新艺术”大师们作品的机智，看作是理性的表现之一。机敏构思(奇想)是神的理性的微粒。在机智的两种主要性质——洞察力和多面性中，特扎乌洛尤其重视后者。洞察力深入对象隐匿的属性：“……实体、物质、形式、偶然性、性质、原因、效果、目的、共鸣、相似、相反、同一、最高状态、最低状态，同时也深入对象的标志(译注：寓意性形象)、专名，或假名”。多面性则一下子迅速把握所有这些本质和它们的对比关系，它“将它们联系和分开，放大或缩小，从一个里面引申出另一个，以令人惊异的灵巧将一个放在另一个的位置上”。特扎乌洛将这一过程与魔术师的魔术相比较。所有这些性质都是隐喻所具有的，它是“诗歌、机智、构思、象征和英雄箴言之母”。

65 · 特扎乌洛的“捷智”系统和整个诗学都以隐喻支持。从隐喻的最高象征意义上说，它是机智的最终目的，而机智的出现则借助其他修辞格，首先是借助将不相似的东西合而为一的“奇想”。为了建立不同样式和不同种类的隐喻并找到某种隐喻的等级系统，特扎乌洛不仅诉诸文学，而且诉诸当时的建筑艺术。寓意性形象是通向理解象征性隐喻的阶段之一。特扎乌洛建议使用具有深刻道德含义的寓意性形象作为教育手段，并建议在凡是有大量人群的地方展示这些形象。

艺术应当具有能够对人的所有情感产生影响的装饰性、鲜明性和出人意料性，这种要求来自于对生活就像对戏剧活动一样的态度。特扎乌洛把“捷智”能力，或者叫天才(译注：独创能力)，理解为一种类似神的创作才能的能力。在特扎乌洛(马里诺也如此)的观念中，神是一个巧妙的演说术教师、乐队指挥、艺术家，他创造无数奇想，就像一些能分发睿智的艺术大师。不仅人固有独创才能，自然界也天生具有独创才能。人、自然、神，就像一个统一的系列，它们全都是神妙的，全都善于创造和具有独创才能。对这种影响、这种统一、这些相互转移——因为在神、自然和人之间不存在界限——的感受，是十七世纪哲学思想的一大特点。意大利马里诺诗派和英国玄学派诗人的作品就是从类似的概念里产生的。

所有那些能够出人意料、使人惊奇的东西，其中也包括当时的科学发现，都引起特扎乌洛的兴趣。在《亚里士多德的望远镜》里，他热情地讲到人的思想和发明战胜了空间并借助望远镜对我们的太阳系作深入探索。

在《道德哲学》里，特扎乌洛再次回到机智问题。机智要求譬喻，要运用虚构的力量，要追求不同形式的出人意料的结合。



《亚里士多德的望远镜》内封
埃·特扎乌洛 1655 年版

喜剧问题在特扎乌洛的美学体系中占据着一个重要的位置。特扎乌洛得出结论，在生活中，悲剧和喜剧不是彼此分开的（十六世纪的理论家则认为是分开的），而是密不可分地相互联系的。他面对一个假想的反对者说，“你认为，如果机智与严肃是相互对立的，并且一个引起欢乐，而另一个引起忧郁，那又怎么可能机智是严肃的，而严肃又成了嘲弄呢？我的答复是，这种不能在形式上或内容上转化为笑话的严肃现象、忧郁现象和高尚现象是不存在的”。特扎乌洛写下这几行字的时候，莎士比亚、塞万提斯和十七世纪最著名作家的创作活动已经结束。他所要证明的东西已经存在了，但他是第一个指出这种现象的理论家。

随着新世纪的出现，本国人对这位昔日巴洛克理论家著作的兴趣逐渐减弱，但是，这种兴趣在德国和东欧许多国家却还保持着，并随着前浪漫主义思潮的出现而重新活跃起来。斯特凡·皮萨列夫在意大利人格奥尔吉·丹多拉帮助下译出的俄文两卷本《道德哲学》也出现在这个时期。

另一位杰出的巴洛克理论家是达尼耶洛·巴托里（1608—1685），他以擅长创作“精巧”叙事散文而被载入意大利文学史。巴托里的《文学家》（1645）和《哲人的闲暇》（1659）是十七世纪文学思想史上的重要著作。巴托里不是马里诺诗学的反对者，但他清楚地看到了马里诺的模仿者们的缺点。他高度评价真正的巴洛克大师，并且捍卫富有洞察力和创造力的大师们笔下的这种“深奥风格”。 · 66

巴托里关于“捷智”本质的议论饶有趣味。他说，“捷智”能够像闪电和

闪光那样,“从东方到西方的整个空间中”刹那间划破长空,照亮“从东方到西方整个空间的”世界。但是,机敏构思应当果敢而不混乱。巴托里嘲笑了“巴洛克派”的过度雕凿,并将他们的作品(最喜欢采用“孔雀”这一巴洛克隐喻)比作色彩斑斓地开屏的孔雀尾巴,可惜这样的尾巴不便活动。《文学家》的作者建议不要滥用外表装饰,因为“在捷智的宝库中可能隐藏贫乏的判断力”。

希望找到某种东西,以遏制巴洛克作家肆意妄为和混乱的形象游戏,是古典主义产生的预兆,因此古典主义是作为十七世纪文学主要思潮的反对派而诞生的。但是,巴托里却与法国古典主义理论家们的不容异见的严峻态度背道而驰,并与他们展开争论,他写道:“有那么一些人,他们总是企图标明时间并限制天才自由翱翔的目标,把独创精神禁闭在已经找到、仿佛再也不必寻找任何别的东西的黑暗之中。”

像特扎乌洛和格拉西安一样,巴托里也将理性和逻辑思维领域与灵感和诗歌独创才能的领域区别开来。巴托里将“趣味快感——作家的愉悦”放在至高无上的地位,把成功觅得的佳句比作神奇的琼浆玉露。巴托里是给欧洲文学带来“趣味”概念的那些人中间的一个,这个观念在十八世纪非常流行,并把“天才”[①]这个术语传给以后的几个世纪。巴托里的许多思想(关于不囿于规律和法则的创作自由,关于天才,关于表现力和优雅,等等),都为浪漫主义者所接受。

11. 萨尔瓦托·罗萨和讽刺诗

讽刺诗在十七世纪的意大利作为一种独立的诗歌体裁而存在。它主要产生于托斯卡纳地区,产生于佛罗伦萨的知识分子中间。十七世纪上半期形成托斯卡纳讽刺作品的社会环境,基本上也就是产生伽利略的古典主义和他用来认识自然的自然科学方法的环境。但是,在接受《关于两种最主要的世界体系的对话》的作者伽利略的纯理性主义,并赞同他的文学趣味和偏好的同时,十七世纪讽刺诗的作者们只有在很少的情况下才起来批判封建天主教反动势力的意识形态和世界观基础。大多数十七世纪托斯卡纳讽刺诗作家的基本榜样是阿里奥斯托。十七世纪的讽刺诗是用三行诗体裁写成的,而它们的作者与其说是在鞭笞当时国家体制所造成的社会和政治恶习,不如说是在宽宏大量地嘲笑表现在个别具体人物身上的全人类的弱

① 此处指独创的才能。——译注

点，而且，这些人物被描写成纯理性主义的抽象"类型"。我们已经谈到过的喜剧作家小米开朗琪罗·博纳罗蒂的九篇讽刺作品正具有这样的特点。小米开朗琪罗·博纳罗蒂的讽刺诗采用隽永的古典文学语言，结构清晰，常显机智，但缺乏讽刺力。从思想内容性质和其特有的古典主义风格来看，它们与基亚布雷拉晚年的道德教诲作品《谈话》很相近，两者都是在托斯卡纳文学氛围的影响下写成的。

其实，小米开朗琪罗·博纳罗蒂的讽刺诗与十七世纪大多数托斯卡纳作家，如尼科拉·维拉尼、皮埃罗·萨利韦蒂、贾巴蒂斯塔·里恰尔迪的讽刺诗一样，毫无疑问反映了意大利先进知识分子越来越严重地脱离了人民的现实要求，反映了他们的政治失望和他们痛苦地意识到自己无力影响祖国的命运。但是，假如像一些外国学者撰写的意大利文学史里常见的那样，指责十七世纪所有的托斯卡纳讽刺诗人都是道德顺从主义者，并强调似乎十七世纪意大利政治条件本身已经排除了产生真正意义上的讽刺诗的可能性，那当然是不正确的。托斯卡纳知识界与文艺复兴时期人文主义传统的紧密联系使得托斯卡纳的讽刺作家们坚决不接受贵族巴洛克文化，这不仅使他们的作品里产生了古典主义观点，而且使他们在很多情况下转变成封建天主教反动势力的社会反对派。小米开朗琪罗·博纳罗蒂的亲密朋友亚科波·索尔达尼(1579—1641)的作品可以在这个意义上作为范例。

除了诗歌，亚科波·索尔达尼还研究法律、哲学、物理和数学科学、天文学。他崇拜和追随伽利略，并以自己第四部讽刺诗(1623)为伽利略写下了优秀的辩护词。索尔达尼第二部讽刺诗的主要目的是反对作为十七世纪意大利反动势力的意识形态支柱的教士。在这部诗歌中，他嘲笑了那些"按现代模型烤制而成的圣徒们"。索尔达尼奉劝自己的读者不要与僧侣发生关系，并远离他们，因为恼羞成怒的教士一直在设法把任何一个人打成异教徒，然后对他们施加残酷的迫害。诗人讽刺地指出，在我们的时代，"杀人也可能是神圣的"。宫廷贵族社会也受到索尔达尼的嘲弄，他对他们了解得十分清楚，因为他做过托斯卡纳大公斐迪南二世的高级侍从和王子利奥波德的老师。

萨尔瓦托·罗萨主要在托斯卡纳开展文学活动，他在自己的讽刺诗里比索尔达尼更尖锐地反抗已经在国家中获得巩固的专制制度。与小米开朗琪罗·博纳罗蒂不同，罗萨认为，只有那些没有心肝的人才会面对当代社会的恶习无动于衷(讽刺诗第十三)。他是十七世纪意大利讽刺诗人中与其说受到贺拉斯，不如说受到尤维纳利斯鼓舞的最明显的一位。

萨尔瓦托·罗萨(1615—1673)，出生于离那不勒斯不远的阿列涅拉，他的父亲是一个艺术家。萨尔瓦托从童年时代起就酷爱绘画、诗歌、音乐

和舞台艺术，然而，与当时大多数诗人和艺术家不同，他不愿意将自己的命运与意大利的任何一个宫廷相联系。罗萨把自由放在高于一切的地位，而这也给他的一生带来很大的不愉快。那不勒斯，被称为“奴隶中的奴隶，在那里，一匹驯熟的马比一个人更值钱”，它对于年轻的萨尔瓦托·罗萨来说是无法忍受的，于是，他在 1638 年去了罗马。在那里，他很快因自己的浪漫风景画、战事画和即兴戏剧表演而名声大噪，他在即兴演出中戴着那不勒斯的假面扮演了科韦洛·帕塔卡和帕斯卡里耶洛·佛尔米卡。罗萨安排的演出具有轰动一时的讽刺性质。教皇身边的人受到嘲笑，尤其经常受到嘲笑的是教皇的宠爱者、意大利巴洛克艺术最著名的画家乔万尼·贝尔尼尼，这一切终于激起政府对罗萨的愤怒。1640 年，他为了躲避强大的敌人的迫害，不得不逃往佛罗伦萨。在佛罗伦萨，罗萨与当时托斯卡纳知识分子中的精英来往密切，在他周围形成了一个佩尔科萨学院（“遭打击学院”），他们演出即兴戏剧，朗读滑稽诗歌。托斯卡纳时期是罗萨创作生涯中最平静和成果最丰硕的时期。在佛罗伦萨，艺术家转而采用讽刺诗体裁，创作了讽刺诗《诗》、《绘画》、《战争》。

1649 年，萨尔瓦托·罗萨返回罗马。他在那里创作了讽刺诗《音乐》、《巴比伦》、《嫉妒》。罗萨仍然勇敢地攻击教皇国家的要员，于是在 1654 年招来一场针对他的长时间的诉讼。在罗萨身上似乎体现了意大利巴洛克艺术的叛逆精神。萨尔瓦托·罗萨终其一生不与宗教的和世俗的权力和平共处。甚至他的朋友都不知道他究竟是一个什么样的人，“异教徒，胡格诺派，还是路德教徒”。然而，梵蒂冈立刻嗅出了他身上的敌对气味，拼命地反对出版他的文学作品。罗萨的《讽刺诗》直至 1695 年才出版，立即被列入了臭名昭著的《禁书目录》。

《讽刺诗》反映了罗萨对当时的文学和造型艺术状况的极度不满。在第二篇讽刺诗——献诗里，他向后期彼得拉克诗派射出了反对之箭。罗萨以更强烈的愤怒攻击了马里诺诗派诗人过分华丽的隐喻、不自然的比喻和奇想：

> 他用马的灵魂的套车搬运，
> 给它们留下一无所有的空间——
> 星星的马厩和永久的燕麦……
> 一会儿是双关，一会儿是奇想，
> 用钳子拖曳，好容易粘上韵脚
> 歪诗就这样不停地造出……

罗萨使人相信，意大利的诗歌已经完全走向衰落，因为诗人们想尽一切办法迎合已经沉湎于恶习的读者的趣味，而忘记诗歌的真正目的是“指导心智和遏制情欲”(《诗》)。

但是，假如根据这些把萨尔瓦托·罗萨列入古典主义者的行列是不正确的，而根据他旨在反对马里诺的模仿者的几行诗就认为他否定所有的意大利巴洛克诗歌，那也是不正确的。罗萨是遵循巴洛克诗学的，他的攻击针对着阿基利尼的过度夸大其词，针对着空洞的形式主义，而并不针对风格本身。萨尔瓦托·罗萨起来反对贵族巴洛克的各种表现，捍卫了坚持忠于生活真实和道德的艺术。罗萨按照康帕内拉、巴西耳和其他意大利民主巴洛克作家的精神，将艺术真实和道德责任理解为真实地反映人民的生活，理解为艺术家必须不断地向社会提出穷人、颠沛无告者和被压迫者的真正需要。 ·68

让神话留在我的门口，
让诗人的竖琴发出
不幸的寡妇、乞丐和孤儿的呻吟。

勇敢地诉说世界的苦难，
被恶棍掳掠一空的田野，
暴君们举着的斧子。

克罗伊斯专横地
禁止穷人进入所有河流和森林……

罗萨向艺术家和诗人提出的要求，很大程度上在自己的讽刺诗里变成了现实。他试图用不幸的城市平民和被苛捐杂税摧残的农民的眼光来瞥视当时的意大利文化，而这样做就使他，一个诗人和艺术家，仿佛令人难以置信地否定了当时几乎所有的艺术，他把它们看作老爷们昂贵而无道德的娱乐。在萨尔瓦托·罗萨的第一篇讽刺诗里，这位本人就研究作曲并能熟练演奏竖琴的诗人几乎毫无保留地指责了所有的音乐，说它们是“自由的人不值得做的事”，是“只有无所事事和奴仆般的人才厚颜无耻地投身其中”的职业。他打心眼里不愿承认，正是音乐成了当时意大利的主要艺术，因为他一分钟也不能忘记自己祖国的现状，在那儿，“城市平民遭受着贵族的压迫和掠夺”。讽刺诗人猛烈攻击了对男女歌手的崇拜，公民感使他对豪富贵族深感愤怒，因为他们“跟在贪淫放荡的女人和阉人歌手身后”抛撒金

钱，同时却拒绝向“因饥饿和贫困而倒在地上”的衣衫褴褛的赤脚穷人施舍“可怜的一分钱”。

第三篇讽刺诗《绘画》也揭发了这样“令人难以置信的现象”。在这首诗里，罗萨一方面要求诗人们描述人民的苦难，另一方面对意大利广泛流传的一种名叫“邦巴恰特”的如实描绘乞丐和衣衫褴褛者的风俗画感到愤怒。他以愤懑的口气谈到富裕的订货人准备为被描写的穷人花费大笔金钱，却冷漠地回避真正的穷人。在罗萨讽刺诗的“令人难以置信的现象”里，表现出封建社会条件下民主主义意识的矛盾。这种矛盾在十八世纪让·雅克·卢梭的创作中得到了淋漓尽致的表现。

社会的和公民的主题更有力地表现在萨尔瓦托·罗萨的《巴比伦》和《战争》等这样一些讽刺诗里。在《巴比伦》中，罗萨回忆起遭受西班牙人劫掠的那不勒斯，并以令人厌恶的模样来描写教皇罗马的“臭气熏天的污秽之地”。在讽刺诗《战争》中，他从骑士这种军事等级的贵族身上撕下了从前的诗歌和艺术为他们披上的浪漫和英勇的外衣。但是，在讽刺诗人罗萨的眼里，战争不仅不是英勇的，并且也是荒谬而无意义的。在这里，这位意大利民主巴洛克诗人的形象显得与格里美豪森和卡洛有某种相似。罗萨说，这就是战争，它驱赶成千上万的人“住满德国的坟墓”，这就是战争，迫使意大利人民把自己的生命去为“外族的利益和外族的幻想”作牺牲。

但是，不应该说萨尔瓦托·罗萨的讽刺诗完全没有英雄精神。罗萨从人民理想的高度出发，评价他当时的贵族艺术，这种理想在他的作品中获得了确定无疑的美学体现。在讽刺诗《战争》中，他描写了马萨尼洛起义。对文学和艺术方面的同行不说好话的讽刺诗人，却以真诚的热情和兴奋的喜悦讲到了起义民众：“惊讶吧，如此高涨的无畏精神；虽然赤手空拳，多少不公正，却在一天之内被老百姓、流浪者、渔夫——这个世界的渺小者——消灭。惊讶吧，卑贱者的身躯内蕴藏着高尚的灵魂，为了祖国的荣誉不被夺去，它使最高贵的首领与百姓平等”(《战争》，第六十四至六十九行)。萨尔瓦托·罗萨正是在那不勒斯平民的起义中看到了自己时代的真正英雄。被苛捐杂税弄得疲惫不堪的贫苦人民无畏地“鄙视绞架”，使他备受鼓舞，他看到“平凡的渔夫正在为国王制订法律”(《战争》，第七十二至七十五行)，感到兴奋不已。

罗萨讽刺诗里的积极理想，在相当程度上符合整个意大利民族的民族解放期盼，并赋予意大利民主巴洛克新的社会深度。这是萨尔瓦托·罗萨带给十七世纪讽刺诗的新的主题，这也是一个新的理想。

12. 十七世纪后半叶的诗歌和散文

佛朗切斯科·雷迪(1626—1698)在这个世纪下半叶的诗人中间占据了重要的位置。他的职业是医生，而以学问渊博使同时代人惊叹不已。他寻觅过稀有植物，重视物理实验并认为经验知识高于一切。在为音乐而创作的十四行诗和其他诗歌中，雷迪返回十三至十四世纪托斯卡纳诗人的传统，主要是“温柔的”新体，并明显表现出对法国古典主义的爱好。

1666 年，在佛罗伦萨秕糠学社(他和费里卡亚都是其成员)的一次会议后，他着手写作赞美长诗《巴库斯在托斯卡纳》。长诗几乎没有情节：巴库斯和阿里阿德纳，由服饰华丽的随从陪伴，来自印度，途中停留在佛罗伦萨近郊美第奇的别墅里。在隆重的宴席上，酿酒师们的多神教庇护人赞美了五百种托斯卡纳酒，并宣布所有这些酒中最优秀的来自蒙特普尔恰诺。

《巴库斯在托斯卡纳》是一篇为祖国的酿酒业担忧的学者式作品。当时，越来越多的外国饮料进入意大利：茶、咖啡、巧克力饮料，使托斯卡纳的葡萄种植人和酿酒人遭受很大的损失。雷迪使众人相信，宁可喝一大杯毒药，也不愿饮一小杯可恶的黑咖啡。在自己的长诗里，雷迪不倦地赞美托斯卡纳美酒的醇厚和优秀品质，并力图在威胁托斯卡纳经济支柱之一的危险的竞争者面前推崇它们。

雷迪的风格倾向于古典主义典范的简洁和明快，虽然他也没有摆脱文字、音节和协韵的矫揉造作，他似乎处于基亚布雷拉的古典主义巴洛克向阿卡迪亚诗派的转换过程中。

十七世纪晚期的一个有趣人物是洛伦佐·马加洛提(1637—1712)，他出身于佛罗伦萨一个贵族家庭。从知识和兴趣的范围看，马加洛提是一个百科全书式的人物，他的发展受到伽利略学派的有力影响，但是，学派创始人的悲惨经历使他学乖了，他极力不去加剧与教会的紧张关系，甚至写了《反对无神论书简》。马加洛提还创作了通过实验认识大自然的随笔《关于被称为葡萄牙黏土的欧洲和美洲有香味的土地的科学书简》，诗集《想象中的太太》和符合基亚布雷拉精神的《阿那克里翁小曲》。马加洛提的科学散文语言丰富而富有表现力，有时候有些夸饰。

马加洛提以托斯卡纳宫廷外交官的身份常常在英国、德国、荷兰、西班牙、法国、斯堪的那维亚半岛和比利时逗留，并仿佛充当了意大利和其他欧洲国家之间的调停人。他与当时很多名人保持着关系，与莱布尼茨相互通信。马加洛提在书信、日记和其他作品中，生动地描写了当时发生的事件和习俗。作为一个政治家，马加洛提不能不感受到意大利国家的屈辱，他

试图用意大利人的文化优越感来加以补偿。

马加洛提被称为欧洲文学中第一个嗅觉诗人。他是十九世纪下半叶和二十世纪初期的“气味诗歌”的先驱，波德莱尔是这种诗歌的最杰出的信徒之一。马加洛提充满热情地形容各种带有芬芳气味的物质，他呼吁向东方诗人学习细致地分析和咏叹香味的才能。他一直将气味同颜色作比较，为一种气味的各种细微差别寻找名称。波德莱尔著名的十四行诗《大自然的某座庙宇》就像是马加洛提诗歌的自由改编。

十七世纪下半叶的意大利诗坛没有出现任何一位诗人，其名声可以和康帕内拉、马里诺、塔索尼或者基亚布雷拉相提并论。复兴运动时期的意大利文艺学推崇维恩琴佐·费里卡亚（1642—1707）是因为他在政治衰落和国家破碎的岁月里，用崇高的文体赞扬了意大利的统一。但是，他的爱国主义冷漠而带官腔。费里卡亚的颂歌、赞辞和诗歌充满了夸张的修饰，并且没有丝毫创新，因为这些诗歌的形式是从基亚布雷拉那儿借来的。

1683年9月波兰国王扬·索别斯基的军队前来援助被土耳其人围困的维也纳并取得了对苏丹军队的胜利。这场战役对于欧洲具有决定性的意义。土耳其人后退并开始撤到匈牙利和原奥地利境内的多瑙河畔。宫廷诗人费里卡亚在用“坎佐纳”热情奋发地歌颂帝国城市维也纳和神圣帝国（奥地利的）获得解放的同时，尽量避免提及这场胜利的真正缔造者，波兰军人和联盟军队的统帅扬·索别斯基。

费里卡亚的诗体颂辞里装饰着古希腊罗马的人名、神话和《圣经》形象，很难透过这层修辞迷雾而洞悉事件的真实基础。

70 ·

费里卡亚积极参与佛罗伦萨秕糠学社的工作，并在后来归附了罗马的“阿卡迪亚学院”。

在政治停滞、国家破碎、社会生活充满绝望和沮丧的情况下，意大利诗歌到十七世纪末萎缩了，变得夸饰，并成为沙龙游戏。诗歌越来越失去创新活力，落入法国洛可可文学的影响之下，并退化为外省的衰落艺术，它在随之而来的世纪里受到意大利启蒙运动诗人和作家的奋起反对。

第二章 西班牙文学

1. 引言

十七世纪西方的精神生活具有许多共同的特点。把这个时代的性质仅仅归结为文艺复兴时期人文主义思想的危机，未必恰当。更加重要的事实

是，克服了危机的欧洲社会正在进入一个完全不同的发展阶段。

科学地认识世界的思想和方法具有崭新的性质；新的哲学概念产生并发展起来，它导致一般世界观尤其是艺术世界观的根本转变。

在十七世纪的文学和艺术中，人的生活方式的具体情景（事实）开始发挥比以往任何时候都更加重要的作用。人与他周围的环境的相互联系，个体的内心世界与社会集体成员的矛盾，如今以戏剧性或悲剧性冲突的形式被揭示出来。

在伟大的地理大发现和殖民掠夺时代，无论是各种美学概念和哲学概念之间的冲突，还是美学概念与具体现实之间的冲突，都已经获得了真实的表现。文艺复兴时期受崇拜的人，在以教会和王权的名义并为它们的荣誉而行动的时候，毁坏了人用双手创造出来的东西，在美洲大陆制造了流血事件。

在西班牙，旧的封建制度遭受打击要早于欧洲其他国家，因为西班牙比别的国家更早参与了始于发现美洲并将其殖民化的原始资本主义积累过程。但是，宗法制"土地制度"幻想的毁坏并不意味着从封建制度中获得解脱。新的阶级（资产阶级）已经能够创造出对骑士"堂·金钱"的崇拜，但还没有形成一个有力的社会集团。

西班牙民族的形成遇到了一系列的困难，这些困难既是由以往的历史事件（八至十五世纪西班牙从摩尔人手里收复失地的战争）所引起的，又是由十六至十七世纪国家发展的特点所引起的。这些困难在与例如法国那样的君主专制庇护下典型的集权统治国家相比时，特别明显地表现出来。但是，不能不考虑西班牙王权对专制统治的极力追求。王国位于半岛领域内的那些部分，通常只具有虚幻的自治：国家自治的那些部分的内部矛盾促进了保皇情绪的增长，这种情绪一方面出现在经常寻求强权以免受"自己的"底下人危害的贵族中间，另一方面也出现在遭受来自"自己的"贵族的无休止苦难的下层民众之中。此外，还有自治组织的退化以及天主教思想的相同影响（就服从相同的王权而言）。无论如何，专制君主制度借助庞大的官僚机构和形式主义规则的力量，逐渐使"不屈的"西班牙走向了中央集权。

全民族意识的发展取消了各地独立的艺术学派，这些学派在民族形成之前的时期是很有特色的，全民族意识的发展也促使具有民族特点的艺术形式的形成，当然这并不妨碍在文学、绘画和世界观方面产生欧洲的国际特点。

教会是个人意识——包括艺术意识和民族自我意识——发展的巨大障碍。西班牙教会的显著特点是反动性。直到反宗教改革运动开始之时，教

会的改革仍然没有彻底完成。特兰托公议会的思想(禁欲主义、原罪、血的
71· 圣洁,等等)像铁箍一样钳制着西班牙社会。教会为社会行为规定了口号和规则,它还制订了详尽的舞台脚本,为每个社会成员指派一定的角色("人人都有自己的位置")。这个舞台脚本的基础建立在一种思想之上,那就是:社会是理想的,因为这是上帝所缔造的,而行为的准则应当是赞颂这个创造物。

教会尽一切可能将文学变成神学的奴仆,变成宗教道德和专制政治的宣教师。批判精神必须从文学中驱除出去。宗教裁判所践踏人的所有自然权利,确立了严厉的书报检查制度,同时不惜直接监视作家、作家的庇护者、出版商和读者。

教会对科学的影响同样是有害的。在宗教改革前就已产生并在反宗教改革运动时期获得发展的神学托马斯主义的根据是:物质是被动和不确定的,可以通过神赋予它的形式来揭示和领悟。因此,对任何自然现象的解释就归结为发现这一形式并解释它所藏匿的意义。显然,不需要任何实验数据。而没有这些东西就不可能有科学。对各种科学和技术思想的压制就源于此。

如果说,在十六世纪西班牙以米盖尔·德·塞尔韦特、鲁伊斯·比维斯、拉古纳-伊-瓦尔特·德·圣·胡安的名声为荣,也以一系列重要的科学和技术的发现和发明(在法律、制图学、水利技术、弹道学、航海技术、天文望远镜制造、解剖学、人种学、人类学、冶金、植物学、语言学、民俗学等领域)为荣,那么,到了十七世纪,正如费尔南德兹·德·纳瓦莱特当时所写的,"西班牙对新科学采取旁观态度;数学被认为是一门抽象科学,实际运用中未必需要它;这就是查理五世和腓力二世王朝所有的工程师都是意大利人的原因"。胡利奥·列伊·帕斯托尔在论黄金世纪的科学的随笔中强调说:"在科学舞台上活跃着韦达、笛卡尔、费马和帕斯卡尔的时代,西班牙的数学科学萎缩成一些计算书籍,几何则仅限于裁缝们的图样。"

大学里盛行着令人惊讶的不学无术。如果说在文艺复兴时期,在一般人看来,学识渊博的人才有资格被称为真正的贵族,而现在,不会正确书写自己的名字就成为世袭贵族的特征。大学生活中的繁文缛节,动辄以异端罪名恐吓具有独立思想的人,对教授、学者和所有"识字"的人的怀疑和吹毛求疵,都给社会科学的发展和接受欧洲科学成就制造了不良气氛。然而,新思想毕竟要传入西班牙。甚至教会也无法阻止欧洲内部已经开始的思想和观念交流。

在欧洲(尤其在法国)的文学批评中,形成了一种意见,认为十七世纪的西班牙不知道蒙田,或者无论如何,对他持冷淡态度。但是我们知道,腓力四世周围的"政治家们"通过奥利瓦雷斯公爵的叔叔、首相巴尔塔萨尔·

德·苏尼加的译本了解了《随笔集》一书，尽管它不是全本。1634 至 1636 年，迪戈·德·西斯涅罗斯完整地翻译了蒙田的第一本著作，这个译本以手稿形式为广大读者所熟悉，其中也包括克维多，他不止一次地引证蒙田是个“有学问的人道主义者”、“精明的政治家”和“虔诚的天主教徒”。

历史学家们必须相当经常地解答民族、国家和文明的“强大和衰落”的问题。然而，十七世纪的西班牙给学者提出的是一个特殊的问题。需要解释的不是年代顺序上紧随着“强大”而来的“衰落”，而是衰落和腾飞同步发生的过程：西班牙政治和经济的崩溃时期在时间上恰恰与西班牙艺术最伟大的繁荣时期吻合一致。在尝试解释这一现象时，注意马克思“物质生产的发展例如同艺术生产的不平衡关系”[1]这样一个方法论方面的重要论题是恰当的。美学现象的相对独立性，是马克思美学概念的基本观点之一，这是在解答“西班牙之谜”时应当记住的观点。

应该指出，不是所有的艺术门类和所有的文学体裁都会达到同样程度的“腾飞”，而高涨持续的时间本身也不会同样长久。这里仍然存在“艺术生产”的独立性。

十七世纪作为一个时代的首要特征是以民族自我意识的空前高涨为前提的戏剧的繁荣，诸如洛佩·德·维加（1562—1635）、阿拉尔孔（1581—1639）、蒂尔索（1583—1648）、卡尔德隆这样一些戏剧泰斗为西班牙和世界戏剧确立了荣誉。但是，“正像所有的艺术体系一样”，Н. Б. 托马舍夫斯基写道，西班牙“‘黄金世纪’的戏剧也有自己的开端和结束。它诞生于十五世纪八十年代，后来有自己的繁荣年代（十六世纪至十七世纪三十年代）和衰落年代。在行将结束之际（五十年代至七十年代），它蜕化为一种风格样式”。 ·72

另一种“成绩斐然”的体裁是长篇小说，它在塞万提斯（1547—1616）的《堂·吉诃德》（第一卷出版于 1605 年，第二卷出版于 1616 年）中达到了发展的顶峰，而在随后的时间里再没有创造出可以与之媲美的任何东西，尽管现实主义的趋势仍然延续甚至还得到发展。

民族戏剧和社会情景小说把诸如抒情诗和短篇小说这样的文艺复兴时期的传统体裁排挤到了次要的地位。

人们普遍认为，十七世纪的西班牙绘画由于委拉斯开兹（1599—1660）、里贝拉（1589—1656）、苏巴朗（1598—1662）的杰作而得以进入世界文化宝库。但是，大约从世纪中期开始，在取代这些艺术家的另一些画家的创作中，现实主义的倾向淡化了、失落了，而代之以表面的装饰性（卡

---

① 马克思、恩格斯：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》，中文版，第 223 页。

涅奥·德·米兰达)、亢奋和奇幻的狂热(胡安·德·瓦尔代斯·列阿尔)。西班牙的建筑式样在这个世纪中期就已经让位于华丽奇异的风格,这种风格后来被称为丘列格拉风格。

从十七世纪下半期开始,在哲学思想领域里可以观察到某些衰落:自发的辩证因素再次被形而上学排挤,感觉论逐渐丧失了直接感性静观的特点,唯物主义则成为片面的。

把十七世纪的西班牙文学划分为若干时期的做法是复杂的。大多数具有文学史性质的著作都按照编年的原则来分期。文学发展的阶段或者与国家政治生活中的标志相吻合("腓力四世时代"、"查理二世时代"、"宗教改革时期"、"反宗教改革运动时期"),或者与最有代表性的文学活动人士的生活年代相吻合,他们时而以个人身份出现("塞万提斯时代"、"克维多时代"),时而作为团体出现("塞万提斯和洛佩时代"、"贡戈拉和克维多时代"),时而作为学派和一代人的领袖出现。

当然,在任何一种文学流派的历史中,编年的原则是应当考虑的。可以将划分那些能够从总体上确定文学过程特点的、最优秀代表人物的创作的原则,作为划分文学发展时期的基础,这也是无可争辩的。但是,既然"塞万提斯和洛佩时代"(十六世纪末至十七世纪初)同时又是"贡戈拉和克维多时代",那么把它单独划为"塞万提斯和洛佩时代"就未必妥当。

塞万提斯,是"文艺复兴时代最强健稳重的天才之一",而洛佩·德·维加,按照思想美学气质将他"归为早得多的生气勃勃的文艺复兴时期,会更加自然"(Б. А. 克热夫斯基),就是说,最后的文艺复兴主义者同时也是新时代的第一批活动家。《堂·吉诃德》的作者开了新时期现实主义长篇小说的先河,这种小说产生于长篇理想小说的废墟之上;洛佩·德·维加是具体的社会和民族的英雄戏剧的创造者。

十七世纪初,最尖锐地暴露出文艺复兴的两重性。对自然的崇拜和"建构"理想的人,就本质而言是矛盾的原则,而且两者都应当在世界观概念的压力下接受"修正"。但是,逐渐清除陈旧观点不会导致以往成就的消亡。作为现实主义艺术发展最重要刺激物的"自然性"(naturalidad——指"与自然相应")原则,看来被与之相反的"虚构"(invencion)原则所取代,而这并非要求必须和必然放弃逼真,虽然这种逼真有时已经具有相当独特的性质。

虽然不再塑造文艺复兴时期的理想的人,但是"理想的人"并不因此而丧失吸引力。在忠于国王和教会的仆人受到崇拜的新的情形下,"理想的人"具有了反对派的和论战的意义和性质。从前的理想失去了,新的理想还没有找到。

十七世纪,这个西欧文学发展的独立时代,通常被确认为巴洛克和古典

主义的繁荣时代。如果把西班牙的十七世纪作为文艺复兴完成、巴洛克发展和古典主义的准备时期来谈论的话，那么把“文艺复兴”、“巴洛克”、“古典主义”等概念理解为是一种顺序式的发展，就未必合理。同时，“文艺复兴”这个术语，像“古希腊罗马”、“中世纪”和“现代”一样，意味着欧洲社会历史上的一个确定的时代。而“巴洛克”是一个狭义概念，一种在十七世纪艺术中获得广泛流行的风格。“古典主义”则是为描绘世界制订了特殊风格和特殊形式的一种独特的艺术概念。

无论如何，在这个世纪的前半期，重视真实的现实性是时代的一个决定性的（不是唯一的，但恰恰是决定性的）艺术原则，这种要求具有初露端倪，但立足未稳的现象的一些特点。由此产生了它风格上的不确定性。同时，挣脱严酷的风格文体规范获得自由也许可以认为是现实主义形成历史中的一个成果。



《被人生虚幻象征纠缠的死亡》
胡安·德·瓦尔代斯·列阿尔
1672年 塞维利亚 拉·卡利达德医院藏

在风格方面形成看待现实的多元的新眼光是很自然的。然而，源自古典主义美学森严规矩的古典主义风格，对于反映“真实生活的无限复杂性”很不适用。这也可以用来论述源自艺术家哲学立场的具有形式规定性的风格主义。新的世界观，其中也包括艺术观，曾寻找过能够将“十七世纪的悲剧性情景”（P. M. 萨马林语）熔铸其中的形式，而终于首先在巴洛克风格中发现了它们。这种“悲剧性情景”的根子，也许还应当到以往的人文主义思想危机中去寻找，到与新的资本主义社会组织的自治有关的社会进程的未完成性中去寻找，以及到惊人的科学发现和反宗教改革运动的有害成果中去寻找。巴洛克风格最重要的美学特点恰恰就形成于力图反映这种“悲剧性情景”的艺术中。巴洛克性质的修辞现象也许可以归结为极具表现力、易感性、富有动感、强烈对照、寓意性、多元视点、对象的兼容并存，等等。

既然西班牙巴洛克文学的形式紧密地与悲剧性的内容相联系，那么巴洛克作品在这方面的基本特征就是悲观主义的世界观、激动不安的情绪、极端主观的评价、放纵不羁的思想、讽刺性的批评、丧失历史的憧憬。

在西班牙的文学评论中产生了夸饰主义（也称贡戈拉主义，用于诗歌）的名称和概念主义（用于散文）的名称。这些专门的概念及其所表示的十

七世纪艺术生活中广泛流行的现象，有时被无根据地混为一谈。夸饰主义与概念主义之间的界线不限于它们存在的范围的区别（一个是诗歌，一个是散文）和体裁的分类。

与十七世纪其他文学有别的夸饰主义，采用那些文艺复兴时期人文主义诗歌的情节和主题，但是以特殊的方式解释它们。夸饰主义的特点来源于诗人新的世界观立场，并采用新的修辞手段来诠释传统的题材。在文艺复兴的理想破灭以后，对于艺术家来说，内心的、精神的和谐成了他的支柱，因为外在的和谐不仅在社会上不存在，在自然界也不存在。在与未知的新事物作斗争时，指望的是智力抵抗的才能（新斯多葛主义）。夸饰主义的修辞手段（隐喻、讽喻、多义性、意义平行法，等等）不是新发明。关于艺术语言与日常语言相偏离的学说早经亚里士多德建立并由泰奥弗拉斯托斯所发展。确实，亚里士多德本人就指出，连篇累牍的隐喻性语言由于自身的不明确性，不是变成了谜语，就是变成了多种语言的杂糅体。在具有高超才华的西班牙夸饰主义代表人物那里，"晦涩风格"和不明确性是作为对文艺复兴时期艺术家们乐观主义的明确性的某种反对物出现的；而在蹩脚的模仿者那里，这一切变成了"东施效颦式"的矫揉造作。

74· 夸饰主义的那些优秀范例在为艺术表现力寻觅新的手段方面获得了一定的成就，但是，由于崇拜形式和对它的兴趣的提升、强化、具有争论性、偏执而狂妄，使得夸饰主义经常脱离艺术内容。

概念主义没有使现象的意义朦胧化的意图，因为它所表现的这种意义本来就是晦涩、神秘和隐匿的。概念主义的热情恰恰是由对所有存在物的复杂性的了解所决定的，恰恰是由借助为此目的而使用文字的"捷智"破译这类复杂性的愿望所决定的。

2. 诗歌

十七世纪西班牙最卓越的诗人是路易斯·德·贡戈拉·伊·阿尔戈特（1561—1627）。伟大诗人的生平很普通，他出生于科尔多瓦，他父亲在那里担任过总督。十五岁时，未来的诗人进入著名的萨拉曼卡大学，学习法律并精通了舞蹈和剑术。在经历了一系列爱情奇遇和大大小小的生活冲突之后，他于1585年接受了教职。由于亲属关系的缘故，贡戈拉于1589年获得了科尔多瓦地区大教堂神甫的职位，1606年，被授予僧位，并很快成为宫廷神甫，这使他得以在马德里生活。对于贵族而言，可能的活动范围是"教会、航海或者宫廷"，贡戈拉选择了教会和宫廷，然而他生活的首要意义是诗歌。贡戈拉作为一个诗人和夸饰主义代表人物的意义非常巨大，他的艺术

实践的影响不仅在同时代人中间传播，而且传给后代。贡戈拉的诗歌不能仅仅归结为“贡戈拉主义”这个与夸饰主义同义的概念。其实，在贡戈拉创作中，“贡戈拉主义”时期之前还有另外两个时期。第一个时期的特点是“神妙的”埃雷拉影响时期，此时期的颂歌和短诗很抒情，其出色之处在于非同寻常的和谐（在形式和内容方面）和技术上的极其精致。第二个时期也许可以称为诗人创作的高级阶段。这时期的作品在体裁方面极为多样（抒情情诗、十四行诗、讽刺诗等等），它们以精美的纯朴和明晰的风格见长。

当然，所有想把像贡戈拉这样复杂的作家的创作道路划分为几个时期的企图不可避免地会粗糙化诗人的创作活动。在弄清内容和形式的某些主要特征的基础上显现出来的标志，也是相对的，因为它没有考虑到各种各样重要的，虽然在创作演化中处于第二位的特征。确定和研究贡戈拉作品中内容和形式之间的辩证关系尤其困难，须知这是在谈论一位以文艺复兴时代的美学和艺术经验步入新世纪——十七世纪——的艺术家。

贡戈拉的十四行诗，在他的创作中占有重要地位，它们带有受卡斯蒂利亚地区彼得拉克诗派诗人埃雷拉影响的鲜明印记，同时也有与众不同的、无可争辩的原创性，这种原创性不仅在于抒情气质的显著增强（如某些文学批评家所言的那样是“彼得拉克主义的膨胀”），而且还在于对这位著名的意大利诗人的美学原则和方针的质的创新。甚至在公认为典范的十四行诗的形式方面，这位科尔多瓦诗人也加入了许多新东西。这种新颖（与埃雷拉及其他前辈和同时代人相比）表现在诗句语义—句法的巧妙结构上，表现在诗节中表示概念的词与动词结构的创造性安排上，表现在特殊的音乐性改编上，表现在韵脚的大胆运用上。难怪贡戈拉被称为十四行诗的天才建筑师。他的十四行诗的题材非常广泛：我们在他的十四行诗中可以见到关于爱情、情欲的描写，也可以看到诙谐的、讽刺的（为城市、国家和某些个人所写）、赞颂的（颂扬书籍、人民、事件、村庄）、即兴的诗句，以及十四行墓志铭诗等等。贡戈拉修辞手段的宝库非常丰富：从意想不到的隐喻和如同“宇宙般”规模的特别复杂的夸大，到贴近地面的描写日常生活的小型的细密素描和亲昵的日常谈话般的语调。题材范围的扩大，修辞手段的多样性，从某种意义上说，促进了十四行诗的大众化，使它更加灵活，更加“容易操作”，从而也更加普及。

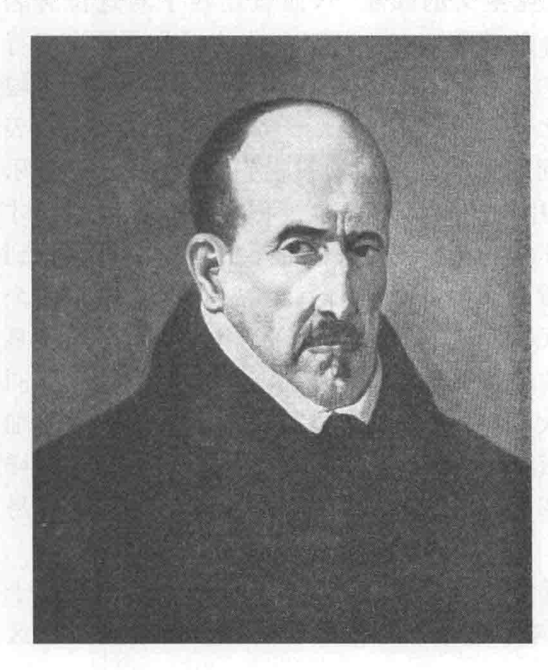
民间传统最鲜明地表现在贡戈拉的抒情情诗中，同时也表现在他的十行诗、歌谣和列特里亚诗[①]中。培育他诗才的源泉不仅有卡斯蒂利亚地区

---

① 一种抒情戏谑诗。——译注

无名诗人的诗歌，而且还有安达卢西亚、加利西亚、葡萄牙的无名诗人的诗歌。这种体裁的许多作品中的人民性，不仅取决于直接利用广为流行的韵律，而且还取决于将民间口头创作的诗节与个人独创的诗节巧妙地熔于一炉，取决于令人意想不到地大胆用民间形式表达新的、夸饰主义的内容。75・用一位西班牙文学研究者的形象的话来说，贡戈拉在自己的抒情情诗作品中俨然像一位宫廷音乐家，出于调皮任性突然操演起朴实的乡村乐器，或者像一位民间音乐的能手，在某个贵族沙龙里用旧式小钢琴弹奏民间乐曲。这两种比拟都不无机智，然而它们却无法解释贡戈拉的抒情情诗和短诗广泛流传的原因，这些诗歌中有许多已经与真正的民间诗歌创作的洪流有机地融合在一起。假如未曾接近过这种民间性质的思想和感情，这种合流未必会发生。抒情情诗令人信服的戏剧性、列特里亚诗的调皮幽默、歌谣的抒情性、对所有熟悉的乡村诙谐情歌的广泛利用、“匀称的格式”和令人惊叹的韵律感，这一切都使贡戈拉的歌谣和抒情情诗受到民主主义的读者、听众和演奏者的极大欢迎。

至于说到属于“贡戈拉主义”时期(1610 年以后)的作品，则有“晦涩风格”的《波吕斐摩斯和加拉特亚的寓言》和世界闻名的长诗《孤独》，但也不是这些作品中的一切都可归结为装饰过度、追求唯美、复杂和精致到令人不快。《波吕斐摩斯》这个寓言故事叙述的是波塞冬的儿子独眼巨人波吕斐摩斯对美丽的水中仙女加拉特亚的爱情。很可能，作为贡戈拉创作基础的寓言蓝本来自奥维德的《变形记》，而不是来自荷马的《奥德赛》。故事讲述的是：巨人波吕斐摩斯追求加拉特亚，他杀死了那个有福气的情敌阿西斯，众神怜悯不幸的水中仙女而把被杀死的年轻人变成了一条河(《死者的血成为流淌的河水》)。故事已经不再满足于呈现那种天真的严肃性和质朴的残酷，而这两点正是作为蓝本的寓言以及不仅在十六世纪而且在十七世纪涉及这个情节的



贡戈拉肖像 委拉斯开兹 1622 年
波士顿美术博物馆藏

所有诗歌改作中所特有的。对这一传统题材进行加工改造的第二个显著特点,也是它的创新之处在于主人公行为的心理依据。单相思、两情相悦、醋意、痛苦、死亡、悲伤,人的所有这些情感,都按照类似的情绪被复制(并因此被放大)为无生物界的各种现象。风景的"心理化",情感因素和自然界"行为"因素的相互渗透,是借助于将精神因素大胆地移向自然界和自然物——移向神灵(形象的隐喻,修饰词的隐喻)——而获得实现的,这是诗人的重大成就。类型学方面的心理关系综合,与心理平行现象相比,是一个大进步。

如果说,在《波吕斐摩斯》中难以观察到情节脉络的话,那么在《孤独》中,用一个西班牙文学史研究者的话来说,就根本不可能发现这种脉络。当然,这部作品中出现的情节是通常意义上的情节:一个年轻人,遭遇了船难,来到一个岛上,岛上的居民为他举行了庆贺宴会。这一情节不仅简单,而且稀松平常,是一个文学俗套。何况,重要的是需要弄明白,贡戈拉在自己最"贡戈拉主义"的作品(关于这部作品,已经热烈争论了三百年)中实际上拒绝使用丰富的情节。将简单的情节过程与色彩绚丽的描写相比较,就会得出一个结论:这种不相称,是故意的、具有挑战性的,正是在这种不相称中隐藏着夸饰主义诗歌的这个独特宣言的实质。艺术明显地战胜了人的日常生活和自然环境这个现实。想象力创造了新的现实,这是一种没有时空限制的、公开和开放的艺术现实。与实际情况的脱离不可避免地导致民族基础的失落。而同时,诗歌的乌托邦构想可以被认为是对地形学上具体的西班牙的一种拒绝,这个西班牙不仅与艺术家的理想不相符合,而且是他所敌视的。这样,长诗的标题《孤独》就不仅具有抽象的象征意义,而且也具有了具体的历史意义。诗歌构思的运作水平如此高超,技巧又如此完美、独特和具有个人特点,这使得贡戈拉作为一个具有原创精神的诗人和创新艺术家出现在同时代的读者(甚至那些思想上的反对者)面前,也出现在后人面前,在西班牙诗歌发展中发挥了重要的正面和负面作用,并在他个人的历史上形成了一个完整的时期。

就像洛佩·德·维加和克维多这样的十六世纪末至十七世纪初其他伟大诗人一样,贡戈拉在自己的优秀作品中也试图实现下层诗歌传统和上层诗歌传统的综合。这个将两种因素综合起来的立场是如此强烈,以至于这无论看上去有多么不可思议,都已经表现在贡戈拉的夸饰主义诗歌中。

贡戈拉的诗歌虽然在有文化的读者中间获得了相当广泛的知名度,但在其生前却没有出版。直到 1627 年才第一次公开出版,1634 年出版了诗歌全集,这本集子后来不止一次地再版。

贡戈拉最著名的追随者之一是胡安·德·塔西斯·伊·佩拉尔塔


SOLEDADES
DE D. LVIS DE GONGORA
Comentadas por D. GARCIA DE
SALZEDO CORONEL. Cauallerizo del
Ser.mo Infante Car.l y Capitan de la Guarda
del Ex.mo Duque de Alcala Virrey de Napoles.
DEDICADAS
Al Ill.mo y Nobilissimo S.r D. IVAN DE
CHAVES Y MENDOZA. Cauallero del
Abito de Santiago Marques de Santa
Cruz de la Sierra Conde de la Cal
zada de los Consejos Real y de la Ca
mara y Presidente del de Ordenes
En Madrid en la Imprenta Real
Con Privilegio

贡戈拉的《孤独》的内封面
马德里 1676 年版

(1580—1622)。他不具有自己老师那样的才华,并且从某种程度上说是那种最矫揉造作的风格的始作俑者,这种风格造成了对西班牙夸饰主义的破坏。

“贡戈拉主义”的弱点和一般缺陷更明显地表现在如奥尔藤西奥·斯·法拉维西诺·伊·阿尔特阿加(1580—1633)等一批将贡戈拉当作“黑暗天使”来追随的诗人身上,他们是没有主动创造精神的模仿者。

以风格主义为特点的西班牙夸饰主义,没有成为时代的主要潮流,因为按其本质而言,它在相当大的程度上是一种危机现象,因此是过渡性的。文艺复兴后期的伟大人物之一洛佩·德·维加和新时代的代表人物弗朗西斯科·德·克维多和胡安·德·豪雷吉以及其他许多反贡戈拉主义者,在破坏“贡戈拉主义”中发挥了不小的作用。思潮斗争具有如此尖锐和激烈的性质,以至于使得安东尼奥·洛佩·德·维加评价它是一场真正的国内战争,而伟大的剧作家洛佩·德·维加在自己的一个喜剧中将它比拟为教皇党与皇帝党之间的战争。索洛萨诺、波洛·德·梅迪纳、Ф. 卡斯卡列斯、埃斯吉拉切、贝莱斯·德·格瓦拉发明了一整套侮辱贡戈拉主义者的绰号。

克维多的一些抨击文章特别猛烈和尖锐。在著名的抨击文章《莫名其妙的拉丁夸饰主义》中,他举出了一系列有代表性的“语言阴阳人”的范例。讽刺家刻薄地嘲笑了“卖青菜的诗人”,在他们的作品里用花卉比喻大行其道:他们不写“嘴唇”而写“丁香”,不写“面颊”而写“玫瑰和百合”,不写“呼出的气息”而写“茉莉”。俚俗的词语“公鸡”被夸饰主义者换成风流词语“长羽毛的女高音”,“糖浆”被说成“甜腻的暮色”,“软木鞋”则被称作“橡树皮的子孙”。

卓越的翻译家,具有创造性的诗人和抨击文章作者,贡戈拉最重要的反对者之一胡安·马丁内斯·德·豪雷吉(1585—1649),在论文《论诗歌》中严厉地批评了那些随意改变全民语言的词语意义的人:“我们可以假设,我

77·

为了隐喻地描写海而用了那些与‘书’的概念有关的词，把‘波浪’称为‘书页’，把‘鱼’叫做‘字母’……在这种情况下，作隐喻的那些词发现自己被强制运用于某个远离其意义的功能时，当然会大声抱怨。书页仿佛在说‘我们怎么会成为波浪呢？我们已经受够了：从前人们将我们从树（叶）转用到书（页），而现在则要强迫我们去代表水——这是一个丝毫也不合情理的假面舞会’”。

豪雷吉认为，夸饰主义者不配拥有这个称号，因为“culto”这个词与“cultura”[①]的概念相连，而“晦涩风格”的捍卫者们正在破坏文化。他们致力于对通常词汇的重新理解，是曲解和搅乱诗句，破坏语法，践踏语言规则，他们善于使最有耐心的读者遭罪。他写道：“谁把这样的放纵当作功劳，并还要极力从中挖掘某种优点，谁就是极端的愚昧无知”。

贡戈拉主义最有力的反对者之一是洛佩·德·维加。他猛烈地嘲笑了“晦涩风格”的捍卫者，嘲笑了他们的华丽用语、牵强附会的隐喻和难以理解的行话词典。在喜剧《费洛梅纳》中，他引用了一张完整的夸饰主义者的词汇清单，同时直截了当地指出所有这些莫名其妙的东西的来源：“他们在宫廷里想，只有一门学科，即说行话，并破坏语法规则。”在十四行诗《致新语言》中，洛佩·德·维加确定了“晦涩风格”的来源，称这个流派的首倡者是博斯坎和加尔西拉索·德·拉·维加。

无论根据创作的性质还是根据个人的好恶，埃斯特万·曼努埃尔·德·比莱加斯（1589—1669）都属于反贡戈拉主义的诗人之列。他因对阿那克里翁和卡图卢斯的模仿之作和一本“坎蒂列那”[②]色情诗选集（1617）而在当时的读者中广为人知。他最著名的是《萨福体颂歌》，它被梅嫩德斯·伊·佩拉约收入《西班牙语百首优秀抒情诗》选集（初版于1908年）。

阿尔亨索拉兄弟——鲁贝西奥·列奥纳多·德·阿尔亨索拉（1559—1613），特别是巴尔托洛梅·列奥纳多·德·阿尔亨索拉（1562—1623），是贡戈拉主义的反对者，后者被认为是反夸饰主义运动的首领。两人都从“良好趣味”的立场出发批判贡戈拉。“buen gusto”的原则是文艺复兴时期的西班牙人文主义者提出来的，它指的是，制定正确的语言规则，无论是书面语还是口语，都应当与“模范的”宫廷美学趣味相适合，而这一原则的理想的图画是由卡斯蒂利奥内作出的。“良好趣味”的实例是阿尔亨索拉兄弟在翻译贺拉斯的颂歌特别是他的十四行诗时提出的。他们对贡戈拉的批

---

① 夸饰主义在西班牙语中是culteranismo，其词根与culto教育、崇拜，cultura教育、文化等相近。——译注

② 一种来自意大利的诗歌旋律。——译注

判的价值在于,也许是他们第一次从伟大诗人身上看出他除了是一个“黑暗天使”之外,还是一个“光明天使”。贡戈拉显示出自己不仅是一个空洞的形式主义者,而且是一个创新家。甚至某些对贡戈拉诗歌批评得最尖锐的人,在接受他影响之后,也被吸引到革新诗歌语言和文体形式的过程中,为新潮流作出了贡献。

克维多在诗歌和散文中表现出来的“难懂和晦涩”往往也不比贡戈拉本人逊色。而即使他作品中没有这样多的拉丁词语,那么,将不可能结合的东西结合起来的企图(这是因为希望揭示词—概念[conceptos]中的隐秘意义)也会把作者引向“晦涩风格”。

胡安·豪雷吉在自己的翻译活动中显然可以不去借鉴塔索,因为塔索是个追逐词汇和形象的诗人,而这些词汇和形象,用伽利略的话来说,是“与那些已经说过或者将要说的东西没有自然联系的”。但是,豪雷吉毕竟还是选择了风格主义者塔索,而不是古典作家阿里奥斯托。豪雷吉的贡戈拉主义倾向不仅表现在他那恰好出色完成的译本《阿明塔》中,而且表现在他那些独创性的作品如《俄尔甫斯》(1624)中。

在十七世纪,抒情诗比其他文学体裁更大程度地保持着文艺复兴的精神(和形式)。这可以在阿尔亨索拉兄弟、弗朗西斯科·德·里奥哈(1589—1659)、埃斯特万·曼努埃尔·比莱加斯、胡安·德·豪雷吉、别纳尔多·德·巴尔武埃纳(1568—1627)等人的诗歌实例中得到证实。

与十六世纪相比,民间诗歌没有获得显著的进步(只有谢吉第亚舞曲得到了不同寻常的流行)。但是,对民间抒情情诗的兴趣没有丧失,十七世纪前半期出版的《大众谣曲》(1618),以及出版于1621年、1629年、1637年的谣曲,证明了这一点。按民间方式写作韵律诗的有罗德里格斯·德·雷诺萨、胡安·德·萨利纳斯、安东尼奥·乌尔塔多·德·门多萨、科斯梅·戈麦斯·捷哈达·德·洛斯·雷耶斯以及其他一些人。大约从十七世纪中期开始,民间诗歌就被排挤到低级体裁(喜剧、法斯闹剧、幕间曲)中,尽管在十五世纪末和整个十六世纪,民间诗歌对长篇小说、正剧和悲剧都起过点缀作用。

78·

十七世纪的代表性特点是广泛运用民间抒情情诗作为专业诗歌创作模仿的样本。洛佩·德·维加、贡戈拉、克维多、蒂尔索所创作的许多抒情情诗,渗透着如此之多的民间创作形象,它们如此接近民间创作的思想体系和感情系数,以至于通常很难将它们与民间创作作品相区别。不少民间抒情情诗还被剧作家用来作为剧院演出剧本的基础(胡安·德·拉·库埃瓦、洛佩·德·维加、蒂尔斯·德·莫利纳和其他人)。

叙事长诗在十六世纪下半叶取得发展(特别由于洛佩·德·维加,他以

一系列饶有趣味的叙事长诗充实了这一体裁)，到下个世纪初却式微了。最后一位重要的史诗作者是别纳尔多·德·巴尔武埃纳(1568—1627)，他的著名史诗《伟大的墨西哥》(1604)虽然获得了赞扬，读过的人却不那么多。他的第二部史诗《贝尔纳多，又名龙塞斯瓦列斯峡谷的胜利》(1624)更有趣味。但是这种恢复民族爱国主义传说的企图没有获得更大的成就。史诗的时代已经一去不返，摆在十七世纪西班牙作家面前的是另外的任务。

3. 散文

在十七世纪，散文与戏剧一起担当了表现社会意识的主要功能。

从十六世纪末到十七世纪初，骑士小说和田园小说或者已经结束了自身的存在，或者只是在延续剩余的岁月。乌托邦的时期过去了，民族戏剧和按自己的基本倾向而言是现实主义的小说的时代开始了。

对西班牙进入现代时期的复杂情形作出独特反映的最杰出的作家，是弗朗西斯科·戈麦斯·德·克维多-伊-维尔加斯(1580—1645)。他出身于一个传统的家族，这个家族的代表人物不可避免地会带有西班牙民族的通病——嗜好家族徽章。克维多族徽上镌刻着一句颇为自负的话："此人曾抵挡"。它的意思是："这个人挡住了摩尔人的侵略"。他的父亲是腓力二世国王的宫廷官员，全家住在马德里。弗朗西斯科曾在阿尔卡拉·德埃纳雷斯大学学习，在那里他受到全面的教育(公民法和教会法、数学、医学、政治学、古代语言和现代语言)。按照他的广博知识和多方面才能(小说家、诗人、哲学家、批评家、神学家、翻译家、随笔作家、讽刺作家、剧作家)，按照他政治命运的大起大落(宫廷外交官，大臣，阴谋参与者，经历罢黜和升迁、逮捕和放逐的人，一个为了保护百姓参奏胡作非为的大臣而入狱四年的人)，按照他的个人品格(近于傲慢无礼的大胆、狂放不羁，善于结交也容易树敌，无法容忍不同意见，能够对文学上的反对派作正确的评价)，克维多是一个类似文艺复兴时期的卓越活动家的人物，用恩格斯的话说，这些活动家生活和斗争"在时代运动中"，"一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用"[①]。

克维多与文艺复兴时期巨人们的本质区别在于他缺乏对自然、社会和人的乐观主义观念。伟大的文艺复兴者作为一个理想的人是和谐的，这个人是由他们自己创造出来并崇奉的。克维多却由矛盾所构成。由于他关注

① 恩格斯：《自然辩证法·导言》，见《马克思、恩格斯选集》，中文版，第三卷，第494页。

生活中林林总总的现象，因而他是个现实主义者。他努力通过现实的所有矛盾和复杂性再现现实情景，然而他缺乏综合的建设性思想。对哲学的爱好没有使他成为哲学家，他的思维不够严密，不具有清晰的科学方法论。由于缺乏坚实的方法论基础，怀疑论转变成了悲观主义。事物不像他们所显示出来的那样，世界只是虚无，而如果是这样，那么它就没有任何价值，唯一的真实是不存在。在把这种概念推广到情感和情绪领域以后，克维多得出结论，值得肯定的道德价值是不存在的，由此出发，产生了他大多数作品的怀疑主义和忧郁情绪。

在否定尘世的过程中，克维多向神秘主义和禁欲主义靠拢，因而又成为一个正统观点看来可疑的人。正统观念不允许理智和信仰相分离，而克维多否定了理智的力量，因而也动摇了信仰。是的，他深信，运用数学方法，理智应该会带来有价值的发现，然而在这种确信中更多地表现出他的博学多识，而不是他宣传正面知识的严肃意图。但是，克维多在某种程度上成功地把在其他国家由科学和哲学来做的事情转移到了语言艺术上，他用语言表达了他当时的世界的复杂性、支离破碎、不和谐。“不同的事物彼此接近”（莎士比亚语）的时代来临了，它郑重宣告克维多是西班牙文学中的一流人物。在自己的早期诗歌习作《强有力的骑士金钱先生》中，克维多就指出了正在呱呱坠地的资本主义时代所产生的反常变形现象的那个根源。

79·

对西班牙政治、经济空前衰败时代的现实状况的否定，决定了克维多所选择的艺术手段，这就是讽刺和冷嘲。开始时是对习俗和日常生活的讽刺，其中占重要地位的是讽刺和幽默的调子（如抨击性作品《傻瓜的家谱》，1597 年；《愚蠢之来源与说明》，1598 年），后来他转到愤怒的社会政治讽刺，这类作品的典范就是他闻名世界的杰作《梦》，创作于 1607—1623 年间，最初发表于 1627 年（全称为《关于揭穿世上一切职业和一切有身份者的恶行、罪恶和欺诈行径的真相的梦和议论》）。

在五篇讽刺性梦景短篇小说（《末日审判之梦》、《地狱之梦》、《鬼迷的执法者》、《颠倒世界》、《死亡之梦》）中，以幻想的形式再现了真实情景，证实了毁坏西班牙社会结构所有环节的不可救药的弊病。克维多的同情是由人民唤起的，因为他们饱受掌权者的自私自利、重利盘剥、蛮横无理、受过教育的无知和伪善的欺诈之苦。人民是相当迟钝且能忍耐的，因此更加不幸。《梦》是形式方面的“意识形态性”和“思想性”的一个最辉煌的例子：社会的混乱、意识的危机、对理智缺乏信心、无信仰、人的价值的贬值，这一切都在句法的紊乱、对不能结合的词（概念）的结合、晦涩的词汇意义、粗糙而不顾轻重的用词、对惯常概念所作的随意的重新思考中反映出来。这些手法不仅建立了外部的、巴洛克性质的风格外壳，而且也成为内容本身的内

在结构性因素。在这里，文体是与对现实的感觉、反映和理解紧密地焊接在一起的。但是，克维多并不崇拜形式，他的概念主义并非产生于追求精巧的贵族趣味，而是产生于对词语威力的过度信仰，这种威力本身似乎可以揭示物质世界隐藏的意义。贡戈拉，特别是他的模仿者赋予文艺复兴时期老的主题和情节以新的形式。克维多将语言之网安放在十七世纪重新揭开的现实状况之上。克维多的概念主义不是一种作态和逃避到纯艺术世界，而是一种从对混杂无序的生活图景的情绪感知中派生出来的东西。

与《梦》相似的另外一些讽刺性抨击作品是这个作品的题材和主题的变奏(《所有魔鬼的演说词》，1628 年；《奖赏的时刻，或称理智的幸运时刻》，1636 年)。《奖赏的时刻，或称理智的幸运时刻》经常被收入《梦》中，按照体裁和思想倾向它可以被称为“哲理小说”，是伏尔泰中篇小说的先行者。

克维多的民主主义倾向和现实主义趋势表现在长篇小说《流浪汉的榜样，无赖们的借鉴，骗子堂巴勃罗斯的生平》(简称《骗子生平》)中，它创作于 1606—1609 年间，出版于 1626 年。第一版(出版于萨拉戈萨)就像它随后的几版一样，相当不完整。从 1646 年起，除了因出版商的疏忽大意而产生的错误、缺陷和遗漏之外，还增加了更多实质性的歪曲，这些东西产生于宗教裁判所带有偏见的书报检查的“审查”结果。只有到了 1917 年，著名的西班牙学者富尔舍-德尔勃斯克才能够出版《骗子生平》的批评性版本，恢复了原本模样。

骗子(“皮卡罗”)形象不是体裁方面的虚构，而是一种从生活进入文学的社会类型。现实主义的确定性原则和主人公受生活环境和情状制约的原则，必须改变骗子的典型特征，因为主人公所处的是新的环境和新的情状。

巴勃罗斯是一个骗子，是西班牙进入新世纪时的现实的产物。他似乎身处于阶级和社会集团、阶层之外。这使主人公得以不仅自由地在地理空间而且自由地在社会空间里移动，使作者有可能在最为不同的变化中详尽地研究“自由的”皮卡罗与环境的关系，这个环境整个是由各种品级直至社会地位最高的骗子组成的，作者将这些人按照各种方式不断重新配置，造成出人意料的结合和组合。

这种故意破坏社会层次的做法并不是什么新东西。塞万提斯在中篇小说《林高奈特与戈尔达迪略》中已经展示过，一伙小偷和一帮贵族寄生虫同样都应该受到严厉的谴责。这篇内容悲惨的小说读来令人压抑，它那尖刻的讽刺的意义在于，莫尼波迪的小偷世界的秩序在某些方面甚至比所谓“秩序良好的”社会还要好。主宰小偷团伙的是合作和相互帮助的精神，团体的每个成员都“诚实地”完成自己的职责，每个人都有坚定的、虽然也是错误的关于等级荣誉、公平和“职业”义务的概念。克维多与塞万提斯的区

·80

别在于，他甚至没有用“颠倒”的形式设计一些社会田园生活，因为在他看来，社会组织的任何一种理想模型都是不存在的。早期现实主义对事实的渴望，依靠从生活底层撷取的对象和现象来得到满足。从前的美学禁忌被取消了。

长篇小说的力量不在于肯定，而在于否定。康斯坦丁·尼古拉耶维奇·杰尔查文写道：“克维多的长篇小说是一本关于自己时代生活的痛苦真相的书，是一本揭发那个外表强大的‘日不落’君主国家的丑态和溃疡的书。”《骗子生平》以自己的批判的倾向性与克维多的讽刺作品总体上相联系，不仅在西班牙文学而且在世界文学中成为揭露性散文的重要文献之一。

克维多的一种特殊样式的散文作品在文学评论中几乎没有被提及，这就是为数甚多（超过两百篇）的书信，它们反映了作家创作的不同阶段（《骗子生平》、《梦》、出色的十四行诗、教诲诗、笃信宗教的神学论文和“异端的”抨击作品等创作时期），反映了文学论争的详细情况、政治活动的波折和个人命运的坎坷。这是哲学书信、随笔书信、论文书信，充满学术睿智，渗透着宣传的热情，它们是进行道德说教的、严肃的、戏谑的和尖刻的。出于克维多之手的《致忠于基督教的路易十三国王》是欧洲最早的“公开信”范例之一（即使不是第一封的话）。

虽然流浪汉小说[①]的根源是东方的短篇小说，但是它在西班牙获得了独创性的发展，并演化为欧洲的中篇和长篇流浪汉小说的一种标准样式。正是西班牙的“novela picaresca”的各个阶段，勾勒出这一体裁从民间文学的源泉，从大主教伊塔·胡安·鲁伊斯（1283—1353）的《真爱诗集》中的自传性叙述，从十六世纪中期佚名作者的中篇小说《托梅斯河上的小拉撒路》，直到十七世纪一系列中篇和长篇流浪汉小说的发展轨迹。

篇幅不大的中篇小说《托梅斯河上的小拉撒路》的主人公（或称反主人公）是一个为几个主人当差的仆人，该小说是他讲述自己痛苦和灾难的“天然的”故事。看起来故事甚至并不追求虚构（invencion），而按照它的思想情绪和风格调子、多多少少属于拥有圆满的结局和含有同情的动机、以及其中少许高尚行为的例子来看，它属于十六世纪的人道主义作品。但是，小说的讽刺倾向、巧妙的俏皮话和质朴的犬儒主义成分，更主要是生活材料的选择（这种挑选本身就为对生活的悲观看法提供了理由），都为十七世纪巴洛克文学中流浪汉主人公小说的体裁特征的极度发展提供了基础。

从某种意义上说，十七世纪初的中、长篇流浪汉小说以自己优秀的典范

---

① 根据具体情况也可称“骗子小说”。——译注

之作（塞万提斯的《林高奈特与戈尔达迪略》、马特奥·阿莱曼的《古斯曼·德·阿尔法拉切的生平》、维森提·马尔提奈斯·埃斯比奈耳的《忠实的仆人马尔哥斯·德·奥勃雷贡的生平故事》），在关于小拉撒路的“古典的”小说和克维多以及他的学生鲁伊斯·贝莱斯·德·格瓦拉按其风格特征而言明显属于这种体裁的那些巴洛克变体之间，占据了一个过渡性的地位。当然，在马特奥·阿莱曼和维森提·马尔提奈斯·埃斯比奈耳的作品中，我们发现他不仅放弃了紧凑，增加了杂乱无序，而且发现了喜好道德教诲和世界观方面的悲观主义特点，然而，其中没有故意制造的模棱两可，没有强行捏合词汇和实物从而折磨人的听觉和心灵，也没有风格上存心安排的“意识形态”密码。

流浪汉体裁的出现和发展意味着“下层”主人公登上文坛，它同时也在“下层”读者中唤起了对 novela picaresca 的极大兴趣。广大读者在某种程度上也决定了适用于大众的语言标准。在弗朗西斯科·洛佩斯·德·乌韦达的《女骗子胡斯金》（1605）或者在赫罗尼莫·德·阿尔卡拉·亚涅斯·伊·里韦拉（1563—1632）的对话体中篇小说《许多主人的仆人阿龙索》（1624—1626）中，可以发现难以理解、奇巧精致和并非自然的东西，它们的出现与其说是有意识安排的观念主义的“晦涩风格”，不如说是作者技巧和趣味上的缺陷。

以流浪汉为主人公这种体裁的出色作品是鲁伊斯·贝莱斯·德·格瓦拉（1579—1644）的长篇小说《瘸腿魔鬼》（1641）。它给作者在西班牙和欧洲读者中间带来的荣誉，比他创作的几百部戏剧还要多。鲁伊斯·贝莱斯出生于埃西哈（安达卢西亚）一个地方小贵族家庭，这个贵族以其“富裕”程度完全有资格充当塞万提斯的“仁慈的基罕诺先生”的原型。在奥苏纳城获得学士学位（1596）后，鲁伊斯·贝莱斯就此结束了自己的学习生涯，被迫去求职谋生。最初，他担任过塞维利亚城大主教的少年侍从，最后，他获得了宫廷官员的封号。这个出生于埃西哈的机敏俏皮的贵族很少得到自己主人的称赞，但却以自己的文学才能和个性才能而赢得了洛贝、塞万提斯、萨拉斯·德·巴尔巴迪利亚的赞扬。 ·81

《瘸腿魔鬼》出版于 1641 年，并在某种意义上完成了“古典的”长篇和中篇流浪汉小说的发展。正如任何一部重要的作品一样，在这部作品中也不仅有传统的特点，而且有创新的特点。可以认为创新的特点是主人公“增加一倍”，现在有两个主人公：地狱的代表瘸腿魔鬼和大学生堂·克列奥法斯·莱昂德罗·佩列斯·萨姆布洛，“一个头脑极其活络的人”。借助于魔鬼的和普通的、尘世的这两个视角，作者在描绘他当时生活中的社会现象、日常生活现象和“意识形态的”现象方面达到了一种特殊的立体透

82・





《流浪汉的榜样,无赖们的借鉴,骗子堂巴勃罗斯的生平》的插图 铜牌画
雅各・凡・哈列温 1698年
取自克维多《作品集》巴黎版
克维多长篇小说

视。把流浪汉体裁常用的第一人称叙述方式改换成第三人称的叙述故事,换句话说,讲故事的人增加了,这进一步加强了作品的立体效应。魔鬼主人公的荒诞性在西班牙的民间文艺中被广泛运用,然而鲁伊斯・贝莱斯以自己的方式实现了魔鬼个性的无限可能性。其中值得注意的是,以往皮卡罗形象的线性的、有些单调的发展过程现在成了似断似连的、跳跃式的路线(难怪小说所有的十个章节都用"跳跃"为标题),这使得作为导演的作家有权为"跳跃"选取最合适的材料,并深思熟虑地编造情节,直至结尾。最后一个"跳跃"对于流浪汉小说具有不同寻常的性质:魔鬼来到地狱,而他的伙伴回到了阿尔卡拉继续学业。鲁伊斯・贝莱斯这篇中篇小说的基调与这种体裁的其他作品的区别在于,没有怀疑症的悲观忧郁:忧郁、反自然,甚至卑鄙的东西,都是用讽刺、机敏和顽皮的口吻说出的,但没有异常紧张的痛苦。在小说结束时,作家呼吁读者"不要过分严厉地责备作者"。

这本小说的出版量很大。据此判断,普通读者,无论是本地的还是外国的,都非常热烈地欢迎它。批判的形式经修辞加工而软化了,传统情节"高尚"了,这样保证了小说能顺利通过宗教裁判所官员的审查,这些人是恪尽职守、用检查官的癖好来阅读这本书的。

由鲁伊斯・贝莱斯・德・格瓦拉出色描绘的西班牙生活的全景,不仅提供了关于宫廷居住者日常生活和习俗的概念,而且也提供了关于茅屋居民日常生活和习俗的概念,城市底层生活的细腻画面使作者能够列入欧洲最早的都市作家行列。

在用这种体裁从事创作的其他作家中间，值得一提的还有阿隆索·德·卡斯蒂略·索洛萨诺(1589—1650)，他的作品与鲁伊斯·贝莱斯的书一起，在不同程度上被斯卡龙和勒萨日采纳运用。

巴尔塔萨尔·格拉西安·伊·莫拉莱斯(1601—1658)理应被认为是西班牙最卓越的散文家。他出生在一个名叫别尔蒙特的小地方(属于阿拉贡)的医生家庭。由于无钱上学，他不得不在很小的时候就进了耶稣会学校。最初在专科学校，然后进入萨拉戈萨大学，在那里他学习了语法、哲学、教会事务、神学。1631年，他从传教士专门学校毕业，开始在瓦伦西亚、莱里达、甘迪亚和威斯克等地教哲学、语法和讲演术。在威斯克，由于受到富裕和相当开明的贵族堂·维琴西奥·胡安·德·拉斯塔诺萨的资助，格拉西安不太长久然而灿烂的文学前程开始了。巴尔塔萨尔·格拉西安作为一个文学家、擅长演说的传教士以及专科学校和大学教授的名声很响，他经常破坏教团章程的知名度同样很高。在出版自己的第一部作品《英雄》(1637)时，他已经招致上层耶稣会士的愤怒。此书出版未经教团许可本身就是一大罪状，而理想英雄形象的塑造也未经"长官首肯"，因而全然是前所未闻的事件。

格拉西安第二部作品《政治家》(1640)的主人公仍然是一个理想化的人物典范，可是，这一次作家挑选了一个具体人物作为原型，那就是勇敢而精明的外交家德·霍切鲁公爵，阿拉贡副总督。这一"原型"招来了国王的愤怒，因为这个人曾保护过起义的加泰隆人，因而被解除职务并被宣判为叛徒，而格拉西安仅仅由于侥幸才逃脱了牢狱之灾。

《谨慎的人》(1645)的问世完成了出于教诲目的而描绘"典范人物"的肖像式创作，同时，这也是从论文《精巧智慧的艺术》(出版于1642年，扩充的第二版出版于1648年)开始的一系列研究人的智慧特性和机智本质的作品的延续。在"谨慎的人"的所有品质中间，最重要的是敏锐的智慧。从该书第一章《赞美智慧和机智》开始，智慧和机智就被认为是彼此分不开的、与生俱来的和不常遇见的人的特性，而艺术的使命是推崇它们。智慧的辩证特性的揭示被移用于艺术领域，并且用美学的术语来描绘这些特性。

在作品《神谕手册及谨慎的艺术》(1647)中已经显露了作者对人的理智感兴趣的原因：理智有能力掌握大量各种各样的新知识，理智力图了解还不了解的东西(即引起惊奇的东西)，理智的特性是不断发展；理智能够通过个别事物进行抽象；理智是智者和知识渊博者的声望所在；智慧是人行动的指针；智慧可用来对他人行善和作恶；对事物进行思考是一种探达其意义的方式等等。不难发现，所列举的智慧的特性以及与此相关的社会生活问题，同那些引起十七世纪学者和思想家兴趣的人的精神生活中的范

畴、现象和特点是相似的。格拉西安的所有议论都带有道德劝诲的性质，这种情况是十七世纪文学所普遍具有的，也是十七世纪文学与文艺复兴时期文学的区别之一。格拉西安作品的教诲性是建筑在他对人的材质的深刻了解之上的，也是建筑在他作为一个接受忏悔的牧师的自身经验之上的，是建筑在一个不知疲倦的旅行者的观察之上的。

在格拉西安的文学遗产中，长篇小说《好评论的人》占据了重要的地位，它由三个部分（称为“转折期”）构成，这三部分与人生的三个时期（童年和少年、成年、老年）相契合。船舶遇险的受难者克里提洛，是一个“反省”的人，一个文明和文化世界的代表，来到圣叶列娜岛，遇见了一个由动物喂养和抚育长大、居住在洞穴里的“自然人”安德莱尼奥。故事开始于在文明世界里的一次“有教育意义的”旅行。但丁用圆形地狱的形式来表现人的生活，这种大规模寓意在格拉西安那里获得了与“真正的地狱”类似的生活意义，这种生活遵循的是非尘世的、地狱的法律。当克里提洛作为一个旁观者观察粗暴的人类群体时，合乎真理的、公正的生活，只存在于他的想象之中。这种对但丁思想的反演，可以认为是产生于十七世纪的新文学的成就之一。

生活，是一个大骗子，它引诱没有理智的人陷入它的洪流，经常给他们设置罗网和陷阱。在这样极端的悲观主义概念中，找不到由善和智慧构成的神的位置。恶、悲哀和痛苦威力无比，这种思想动摇了对神的信仰，与官方教会的教义根本不相容。故事的冒险梗概对于作者而言仅仅是一个形式上的基础，用来串联直接从西班牙现实生活中提取的情节，而不是给情节披上寓意的外衣。作者迫使自己的主人公安德莱尼奥用没有成见的“自然人”的眼睛看到了当时的西班牙，这种行之有效的手法，也将在伏尔泰的中篇小说《天真汉》中被采用。道德寓意在格拉西安笔下经常转化为具有鲜明表现性质的象征符号，这种修辞手法对启蒙运动时期的作家产生了影响。

在一系列关于智慧和机智的作品中包含着许多思想，它们对于理解科学和美学在把握现实时的区别是很重要的。格拉西安第一个提出创造性直觉的理论，他用它作为巴洛克美学的基础。有一些范例，对能够深入对象和现象本质的“捷智”的特性进行了分析，它们被格拉西安拿来对艺术作品作批判性理解，换句话说，作为文学批评的基础。

一个具有代表性的现象是，格拉西安的理论概念似乎公开和直接地反映在他作品的语言和风格中：复杂地谈论复杂的东西，而既然简单的东西是没有的，那就复杂地谈论所有的东西。用“机智”来揭开事物的本质，捕捉并非浮在表面的联系，这种努力反映在醉心于比喻（通常用隐喻）和多义性上，反映在同义叠用和反义叠用相互关系的特点上，也反映在将普通语

言中不能结合的词(概念)结合起来的效果上。

格拉西安的许多作品,包括在风格方面,都受到克维多的影响。但是克维多是一个“自发的概念主义作家”(假如可以这样说的话),而格拉西安是一个概念主义的理论家。他所采用的形式手段,经过他的诠释获得了从审美角度把握世界的重要而必须的工具的意义。

格拉西安的作品,特别是《神谕手册》和《好评论的人》,获得了世界性的声誉。他关于人的理智的特性的作品,首先是《神谕手册》,在十七世纪的法国获得了巨大的成功。只须提及这一点就够了:截止到1690年,就出现了六个不同的《神谕手册》译本。出现如此兴趣的原因不仅在于一种法国人认为是他们精神气质固有特性的“讲究逻辑的本能”,而且也在于十七世纪本身具有的一种道德化倾向,这种倾向对于格拉西安的那些同时代人如拉布吕耶尔和圣埃弗勒蒙来说是非常典型的。但是,法国人合乎逻辑的气质不允许他们甚至在翻译中准确地再现原本的晦涩含义。如果说,在诸如阿·德·拉·乌赛这样的译者那里,原文被明朗化和简易化的原因,与其说是试图使其更具逻辑性,不如说是想对自己提出的问题议论一番,那么在那些机智者和通晓西班牙语言的能手,比如圣埃弗勒蒙那里,对格拉西安某部作品的片段作自由的解释,就绝不是出于质朴,而是出于概念主义的目的。

格拉西安的原文要求多种多样的诠释,鼓励读者去猜测隐藏着的意义,给想象力以驰骋的空间,指引读者共同创作以理解复杂性。在不同的法文译本中,格拉西安的直觉主义被推移到次要地位或者完全被取消,猜测不再成为必要。 ·84

在历史散文(与其说具有科学性,不如说具有教诲性)领域,继《西班牙史》的作者胡安·德·马利安纳(1536—1624)之后,最杰出的人物是安东尼奥·德·索里斯·伊·里瓦德涅伊拉(1610—1686),他写作了《墨西哥占领史》(1683—1684)。时间和空间上的距离在《墨西哥占领史》上烙下了确切的印记:它在相当大的程度上有别于那些由“饱经世故者”写成的编年史。试图不带热情和不怀成见地叙述的意图,不可能时时处处都能做到。如果说,该书对墨西哥独有的植物和动物的描写即使是借来的,也仅在生动性和直接性方面不如目击者,那么,在叙述征服者们的事件和行为时,特别在对征服印第安人时期的评价上,索里斯就与许多编年史作家(拉斯·卡萨斯、加尔西拉索·德·拉·维加、奥韦多、别纳尔·迪亚斯等人)大相径庭。他的这本《墨西哥占领史》令人更多地想起别纳尔多·德·巴尔武埃纳的长诗《伟大的墨西哥》,而不是那些来自事件发生地的最初的编年报道。这部作品是关于征服时期的小说化的故事,但是没有残酷的详细情节和否定性的评价。官方在

十七世纪初就强烈地反对"诽谤"西班牙的殖民政策，并根据这个理由严格限制表达意见的自由，类似拉斯·卡萨斯发表的那些意见，都被禁止了，对征服者们的活动只应当而且也只能作正面评价。

在自我认识过程中发挥了巨大作用的要算科学和艺术，特别是历史文学。十七世纪西班牙社会团体应该经受过一次道德休克，它以各种不同形式反映在科学和艺术的发展中。历史编纂学的首要使命是去帮助理解历史以及作为历史创造者的人，然而，这一学科却裹足不前；学者们茫然无措地观望着正在彻底毁坏的陈旧的社会规范、教条和信仰。十七世纪的西班牙历史学家仿佛被排除在欧洲历史编撰科学之外。研究和理解当时情况让位于讲叙十分遥远的过去（弗朗西斯科·德·蒙卡达，1586—1635 年；迪亚戈·德·萨维德拉·法哈多，1584—1648 年），或者是关于私人性质的历史事件（卡洛斯·科尔马，1573—1637 年；弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛，1611—1666 年）。

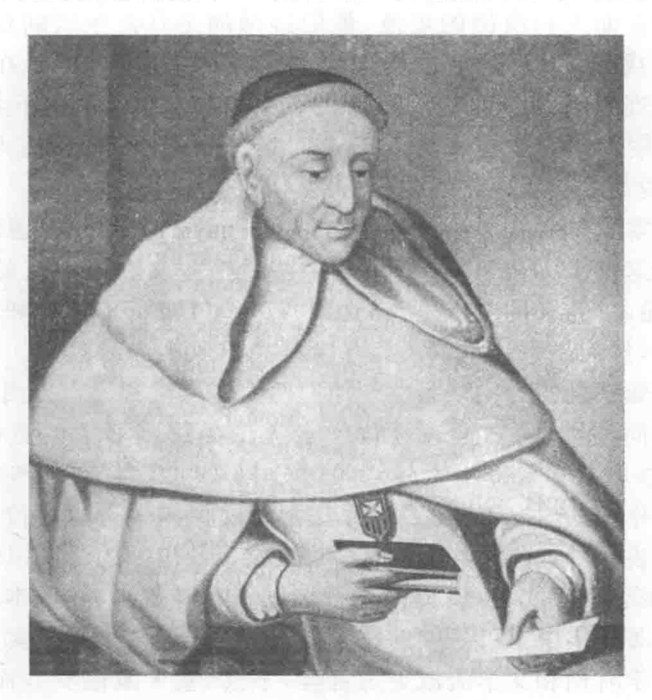
4. 戏剧

临近 1630 年，特别是随着卡尔德隆创作个性的形成，在西班牙戏剧中发生了能够称得上从文艺复兴向十七世纪文学时代转变的进程。对于西班牙来说，这意味着向巴洛克戏剧的转变，但与此同时也产生了新的古典主义倾向。这些新倾向与十六世纪文艺复兴戏剧的书面"古典主义"并没有严格的继承关系，后者在十六世纪九十年代就已经被民族戏剧所克服。这些新倾向也没有导致在十七世纪的西班牙建立起古典主义派别。但是它们表现在某些巴洛克剧作家，包括卡尔德隆的创作中。

西班牙向巴洛克的转变并不容易，因为洛佩·德·维加仍保持着巨大的影响力，而围绕着他的文艺复兴剧作家们则继续创作并演出自己的剧本。卡尔德隆和与他同辈而年龄稍小的剧作家——奥古斯丁·莫雷托（1618—1669）、弗朗西斯科·德·罗哈斯·索里利亚（1607—1648）、安东尼奥·马丁内斯（1608—1650 年后）——以巴洛克诗人的身份开始创作戏剧（尽管小心翼翼地返顾文艺复兴时期的民族戏剧）；而对那些在三十至四十年代从事创作的洛佩的同时代人来说，从文艺复兴向十七世纪文学转变的时间和程度问题，还没有令人满意的答案。至于说到那些洛佩圈子里比他多活十年至十五年的老作家安东尼奥·米拉·德·阿梅斯夸（1574？—1644）、鲁伊斯·贝莱斯·德·格瓦拉（1579—1644）或者鲁伊斯·别尔蒙特（1587—1650 年后）等人，还不具备足够的材料断定并确定他们戏剧创作中风格变动的具体日期，何况确定他们剧本的创作日期也还有相当的问题。

尤其复杂的是对洛佩同时代人中一个最优秀而年龄稍小的蒂尔索·德·莫利纳(1584—1648)(详见本书第三卷)的创作进行解释。对该时代最具有代表性的这个剧作家的创作进行诠释的问题与某些普遍争议的问题相互交错。在苏联文艺学中,长时期以来不加区分地将巴洛克当作一种似乎主要与反宗教改革运动的反动势力相联系的现象来对待,后来当然也产生了相反的趋势,值得注意的是,这种趋势旨在扩大巴洛克的编年史上下限,也包括试图依靠西班牙在十六世纪与十七世纪之交文艺复兴盛期的文学来模糊巴洛克文学的上限。在俄罗斯,洛佩免受了这种重新解释,因为他早有定论。这个结论源于普希金的悠久传统,源于叶尔莫洛娃和玛尔贾诺娃的著名解释形成的传统,后来又得到苏联戏剧的充实。苏联戏剧揭示了这位“大自然的奇迹”的戏剧创作的整个文艺复兴的爆炸性。蒂尔索在苏联受众看来可以说是一个“新”作家,因为他的作品最早出版于1935年。Б. А. 克热夫斯基的早期论文,即柏林版俄译本《穿绿裤子的唐希尔》(1923)的前言,促进了以巴洛克或风格主义的观点来认识蒂尔索。研究家本人没有重拾当时说过的那些与《唐希尔》有关的思想,即“蒂尔索的主人公没有心灵的历史;他们脱离了戏剧织体,就黯然失色,僵化成公式人物”。

·85



莫利纳肖像 此系十八世纪画家的摹作
十七世纪上半期的原稿已佚 马德里国立图书馆藏

在最近的著作中，Б. А. 克热夫斯基没有发展任何关于（蒂尔索的喜剧）“结构急速复杂化，远离洛佩”的论点，也没有进一步将蒂尔索与几乎一百年以后从事创作的巴洛克建筑师何赛·丘里格拉（1650—1725）相比较；相反，他强调说，“蒂尔索·德·莫利纳不仅是洛佩·德·维加的同时代人，而且是他始终不渝的追随者，他比其他人更早地看清了自己的老师对民族戏剧进行改革的世界性意义”。但是，克热夫斯基在具有极端观点的旧著中也颇为有效地强调了要注意蒂尔索某些剧本的特别创新之处。这位诗人虽然总体上遵循文艺复兴戏剧的原则，但他的某些喜剧（特别是《唐希尔》）和某些半讽刺半肉麻的宗教剧的确还在十七世纪头一个十年就在西班牙戏剧中初露风格主义和巴洛克倾向的端倪，这些倾向后来受到卡尔德隆和他的派别的赞扬。在例如《唐希尔》（1615）、《自我嫉妒的女人》（约 1622 年）这样的喜剧中，以及部分地在例如《不作孽者不忏悔》（1614 年？出版于 1627 年）、《圣徒还是裁缝》（约 1628 年）这样的戏剧中，诗人脱离了他另外一些作品所具有的文艺复兴特点的艺术结构。蒂尔索的某些法斯闹剧剧本的主人公的感情相当贫乏，某种程度上偏离了文艺复兴关于正面主人公和爱情的观念。主人公为了爱情而做出最危险的恶作剧，他们的言行有时候超过文艺复兴对正面人物所做的规范，他们遵循的是日常生活的观点，甚至是遵循一种游戏的狂热。这可以用现实生活条件来解释，但是在这里，现实生活没有从理想的观点来观察，理想的活生生的具体形象已经离开了舞台。

在法斯闹剧式的喜剧中，文艺复兴时期占据整个身心的对人的兴趣，有些暗淡了，爱情的包罗万象的教育意义削弱了。

在蒂尔索的作品里，当围绕幸福安排的阴谋的“洛佩式”急剧转折已经不完全符合这种幸福内容时，就出现某些风格主义和巴洛克的游戏因素。在例如《唐希尔》这样的剧本里，感觉到有一些能被卡尔德隆和巴洛克喜剧接受的倾向，然而说蒂尔索本人具有巴洛克作风则为时过早。不应该忘记蒂尔索与洛佩戏剧的有机联系。而他们两人在风格和语言方面同样具有文艺复兴式的简朴性，所以西班牙语学者无论受到多么大的意识形态的诱惑，也几乎总是不能将蒂尔索与洛佩区分开来。因为（在那些尚未有文献材料确定著作权的情况下）还没有办法根据文风来区分这两位诗人。这种情况是有代表性的：在阿吉拉尔的马德里出版社出版的洛佩（1966）和蒂尔索（1968）的著作集中，剧本《堂·佩德罗国王在马德里》在两本书中同时被认为是各自著作集中无可争议的作品。况且，将洛佩和蒂尔索分别列入两个不同的文学时期和文学流派更为冒险，不仅《堂·佩德罗》，而且类似《因不信上帝而下地狱的人》和《塞维利亚的嘲弄者》这样最有问题的剧本的著作权，尚无文献资料确定其作者。

86·

新的文学时代的中心现象是卡尔德隆的创作。卡尔德隆的戏剧对于解答文学巴洛克的理论问题非常重要。同时，在整个十八世纪，卡尔德隆与黄金世纪所有戏剧一起被西班牙社会各种 afrancesados（“法国化”）的团体遗忘了，而在奥·威·施莱格尔和弗·施莱格尔的著作发表之后，强化了他 par excellence① 天主教诗人的名声。对卡尔德隆作品的概念就这样形成了，而与他一起的整个巴洛克艺术也似乎成了一种天主教反宗教改革运动的艺术。事实上，西班牙巴洛克戏剧最重要的表现不是一种反动艺术。它是反宗教改革运动的反动势力统治下最艰难的历史时期的艺术，并多方面地表现了人民和人文主义知识分子反对国家服从上层贵族和反宗教改革运动的教会的反动利益的抗议之声，因为反动派在经济、政治和文化生活中造成了令人难以忍受的氛围，并把一个辉煌强大的国家引向了崩溃。

文艺复兴作家和巴洛克作家虽然有彼此继承的特点，但对反动派进攻的反应却有不同。洛佩圈子里的戏剧家对它的反应总体上来说就像晚期的莎士比亚。也就是说，或者把注意力集中在那个具有人文主义思想，并以刚刚过去的世俗精神生活的人在其中灭亡的悲剧性情景——在洛佩的《并非报仇的惩罚》中的费德里科和哈姆雷特之间，蒂尔索的《塞维利亚的嘲弄者》中的堂·胡安和莎士比亚的马克·安东尼之间，可以发现在描写上某种程度的一致；或者，具有文艺复兴气质的诗人把黑暗的危机时期与人类在文艺复兴时代创造的价值相比，而感到前者微不足道，于是冒天下之大不韪，创作出这样一类清醒而明智的作品，如蒂尔索的《最好的拾穗妇》、《因不信上帝而下地狱的人》、《虔诚的玛尔塔》，或者如洛佩创作于三十年代，与莎士比亚的《暴风雨》和其他 1608—1612 年间的作品很相近的喜剧。

西班牙的巴洛克戏剧家产生于作为一个历史时代的十七世纪的条件之下，他们虽然经受了文艺复兴戏剧的影响，但照例沿着另一条道路前进。巴洛克戏剧家正在形成新的和谐观，不是文艺复兴时代的尘世的和精神的和谐观，而是与“confusion”（尘世无序）相对立的纯精神的和谐。

十七世纪的戏剧家，像文艺复兴盛期那样，也描写主人公的胜利，但按新方式首先在精神范围内思考他。巴洛克诗人观念中的世界图景是唯灵论的。他们不服从被看作是罪恶和没有精神的王国的反动势力，而是极力显示主人公精神上的胜利。有时，这种胜利的保证是巨人精神和紧张热烈的幻想。不可战胜的清高精神能够体现为爱情的或宗教的精神亢奋（卡尔德隆的《死后的爱情》和《坚贞不渝的王子》）。而在第二种情况下，以福音的

① 法语，意为多半，特别。——译注

自我牺牲精神表现出来的宗教哲理热忱同样与反宗教改革运动的政治功利主义分庭抗礼。在上述戏剧的主人公形象中，无论是摩尔人图沙尼还是天主教徒费尔南多，凸显的主要不是宗教狂热，而是坚定的意志，是对人的坚不可摧的意志的信赖，这种意志的坚毅性是他心灵战胜险恶环境的保证。这个时代的美学也容许将崇高的精神生活从尘世的碌碌无为中分离出来，这种分离，就像古典主义或卡尔德隆的悲剧中所做的那样，是悲怆的，或者像莫雷托的喜剧那样，是嘲讽而又戏谑的。

意志和理性的独立与当时有缺陷的世界相对立，这使巴洛克戏剧同古典主义戏剧很相似。从远大的历史前景来看，这两种流派都承当了捍卫十七世纪的人的自我意识的使命。西班牙巴洛克哲理剧不仅包含了前浪漫主义因素，而且也包含了唯理论的、启蒙运动的因素。这些因素表现在卡尔德隆的戏剧中，而更加充分地表现在十七世纪中期被认为由鲁伊斯·别尔蒙特写的一个名叫《恶魔传教士》的剧本中，它的情节里的财产不平等问题具有很大的意义。

十七世纪西班牙巴洛克戏剧最优秀的代表人物的美学意图，总体上是统一的，但个别戏剧家具有艺术上的独立性。卡尔德隆的统辖一切的影响可以在诗句修辞装饰的某种式样划一方面得到证实，实际上它也是人们在判断戏剧中的巴洛克风格时最常被提到的事。卡尔德隆的富有才华的同时代人罗哈斯和莫雷托的创作，为艺术的独立自主性提供了证明。

87·

弗朗西斯科·德·罗哈斯·索里利亚(1607—1648)出生于一个破落的贵族家庭，曾经想在仕途和学术上出人头地，结果一事无成。三十年代，他抛弃了这种追求，而献身于戏剧。他很快就博得了名声，在1640年和1645年出版了两卷剧本，并幸运地在1644年开始的剧团迫害之前不久获得了圣地亚哥骑士十字勋章。但是即使在享有名声的时期，罗哈斯得到的也不只是奖赏：1638年，他遭人暗害到如此地步，以至于人们以为他已经死了。他四十岁时去世，因而没有经历剧团迫害时期。

罗哈斯为西班牙戏剧留下了各种体裁的优秀作品，他发展了剧中人物符合阿拉尔孔的古典主义化倾向的喜剧。罗哈斯被认为是用喜剧描写日常生活(西班牙语称为“风俗派”)的鼻祖之一。他描写日常生活的喜剧之一是《傻瓜竞赛，又名堂·鲁卡斯·德尔·西加拉尔》(发表于1645年)，嘲笑了一个老头向年轻姑娘求婚，剧本在法国产生了影响，托马·高乃依的《堂·贝特兰·杜·西加拉尔》(1650)和斯卡龙的著名剧本《亚美尼亚的堂·雪飞》(1652)这两部模仿之作都带有它的淡淡影子。罗哈斯还创造了一种风行了长达一百五十年之久的体裁“吹牛大王喜剧”。吹牛大王，这是一个肥胖的男仆，他操纵所有的情节线索。他有点使人想起假面喜剧中的

司卡潘和布里盖拉，在更为精致的形式中，如莫里哀的司卡班，甚至费加罗身上都有这类角色的成分。

在罗哈斯的“吹牛大王喜剧”《这就是女人》（发表于1645年）中，女主人公是两个姑娘。年长的叫谢拉菲玛，是一家之主。手中握有金钱使她的全部自然感情变成了专横的恣意妄为。年幼的叫玛特亚，长得不美，没有嫁妆，沉湎于对爱情的幻想。所有的主动权都集中在胖子西巴哈（“驼背”，行话叫“背口袋的傻瓜”）手上。西巴哈对未婚夫们进行严格的分队训练，让他们按他的口令出来演示。剧本的主旨在于揭露任意胡为的富家女，她令观众感到讨厌不是因为她嘲笑那些在她命令下齐声高喊“我爱你”的“求婚者”，而是因为她嘲弄无助的玛特亚。谢拉菲玛不断威胁要把不幸的姑娘关进修道院，并挖苦地补充说，在那里，人们会“活活地压制她的人性”。在狄德罗的《修女》问世之前，还很少有人以如此仇视的态度写到剃度出家是家庭对姑娘的一种摧残手段。在剧本结尾处，罗哈斯破坏了舞台想象：西巴哈宣称，喜剧结束的时候没有人死亡也没有人结婚。

罗哈斯最著名的剧本是有关名誉的抒情剧《除了国王，谁也不买账》（发表于1650年）。在这里，罗哈斯接近文艺复兴传统，特别接近洛佩的《塞维利亚之星》，但同时以教诲的方式背离了洛佩的原则。剧情属于十四世纪，阿尔丰沙十一世在战场上节节胜利，夺回了西班牙南部。主人公加尔西亚·德·卡斯塔尼亚尔的父亲是宫廷官员，卷入了反对前国王的阴谋，因此主人公从童年起就藏匿于农村环境里。诗人热情地描写了农民生活的简朴；加尔西亚和勃朗卡这一对情人在大自然怀抱中相亲相爱的幸福情景，在剧本中非常重要。加尔西亚听说自己对战争的慷慨捐助引起了阿尔丰沙的注意，他想匿名前来造访，但加尔西亚错误地将一个贵族当成国王来接待，此人向勃朗卡献媚求爱，并试图潜入这个美貌的农家女屋中。丈夫虽然阻止了这些企图，但他的名誉受到了伤害，而又不能向国王复仇，于是，完全坚信妻子的爱的加尔西亚必须杀死忠诚、温柔的勃朗卡。这一切在当时人眼里是很自然的。但是，在罗哈斯的剧本中混杂着巴洛克悲剧中常见的表演的程式化因素和童话般的不自然。虽然加尔西亚的决定，在田园诗般的宏大背景前显得尤为残酷，并显得“自然”，但是，剧本中没有真正的悲剧冲突。悲剧因素是由于搞错对象而产生的。冲突的偶然性燃起了同样偶然、顺利地解决它的希望。加尔西亚在最后关头得知非礼者是一个贵族，就立即杀死了他，而不是杀死勃朗卡，同时也得到了国王的宽恕。

回想一下洛佩·德·维加的《塞维利亚之星》是有益的，其中类似的冲突是由君王的罪恶的淫荡引起的；臣民擒获了国王并装作不认识他，当面给予无情的揭露。借他人之手复仇之后，君王不得不公开宣判自己卑鄙

无耻。

罗哈斯的思想勇气更多地表现在纯历史剧里。《挑战查理五世》(死后88·发表)就是一例。剧本写的是十六世纪最重要的事件之一：苏莱曼一世对维也纳的失败的围攻。罗哈斯把注意力集中在一段战争插曲上，即争论国王要不要接受苏丹的挑战。阁僚们的一致意见是不接受，其理由不仅是在保卫战中不应当冒险，而且也是出于把异教徒看作力量悬殊者那样的态度。被罗哈斯放在与十七世纪政治活动家相对立地位的查理，宣布用不同的方式忏悔的人们是平等的："信仰给人以接受神的慈爱的权利，但没有给人增添勇气。假如相信人是残忍的、粗鲁的、暴虐的，那是一种什么道理！失去高尚并非由于你不是基督徒……"在罗哈斯看来，查理不能接受官员们的建议是因为：国王是祖国的仆人，应当捍卫它的名誉。尽管如此，查理对自己的力量没有信心，而且疾病缠身，在出去决斗时，没有表现出英雄的气概。正像历史上发生的那样，特兰西瓦尼亚军团的离开使苏莱曼军队突然撤离，戏剧冲突就这样平淡无奇地结束了。

像黄金世纪的其他西班牙剧作家一样，当罗哈斯写到社会乌托邦戏剧的时候，就转向了东欧国家，去描写屡战屡胜的人民运动。以波兰为素材的大胆的剧本《国王不该是父亲》(发表于 1640 年)尤其使俄罗斯读者感兴趣，因为这个戏剧经过了让·罗特鲁的改编(《韦恩采斯拉夫》，1647 年)和 A. A. 让德尔翻译的复杂过程，据认为后者在翻译时还参考了西班牙原型，后来，这个戏剧获得了普希金的高度评价("我认为绝顶美妙……")，其中一些诗行还被莱蒙托夫用作《诗人之死》的题词——"复仇吧，国王，复仇！"为了理解题词的全部悲剧力量，应当注意，罗哈斯那里的国王已经被起义民众剥夺了权力，而罗特鲁没能合理地完成那句"你办事要公正，要惩办凶手"的交代。

十七世纪的西班牙戏剧是巴洛克戏剧，是坚决维护文艺复兴传统的，它的多样性和统一性体现在奥古斯丁·莫雷托·伊·卡瓦涅(1618—1669)的创作中。这位西班牙戏剧的普罗透斯[1]既是最轻松的"游戏"喜剧的作者，又是十七世纪中期针对反宗教改革运动的最尖锐的政治剧的作者。莫雷托出身于意大利商人家庭，像当时的许多文学家一样，不得不接受教职(他是托莱多地区圣尼古拉斯医院教堂的神甫)。他的名声首先来自对他人剧本的精致改编。人们现在也许可以说，他的工作即"舞台编辑"，他巧妙地改编个别的剧本，并将洛佩、卡斯特罗、蒂尔索等人的不同作品糅合在

---

① 古希腊神话中的海神，善变的老人。此处意为"有多种面貌的人"。——译注

一起。当时的剧本是“大自然的奇迹”及其同龄人从头至尾匆匆涂在纸上的，然后经剧目抄写员誊写又变得与原义相去甚远，莫雷托对此以两种方式进行改编：或者将剧本“古典主义化”，删去所有次要的东西，包括蔓生的枝节、冗长之处、陈旧的笑话，同时润色语言，使之富有文学性；或者将剧本“巴洛克化”，使感情和风格变得矫揉造作，具有华丽的装饰性。

莫雷托的喜剧是能打动人和适于舞台演出的，但是，这种辉煌部分地是以失去语言和情景方面的生活简朴性，以及远离生活中的热点问题为代价的，是以从“演出”变为“游戏”为代价的。比如，莫雷托的著名剧本《以白眼还白眼》(发表于1654年，根据洛佩的剧本《报复女人的女人》和蒂尔索的剧本《以妒忌治妒忌》写成)虽然有许多文艺复兴的回音，但仍是一部属于上流社会沙龙变体的十七世纪的喜剧。剧本的情节与其说是爱情，不如说是优雅而奥妙的爱情游戏。厌倦而冷漠的堂·卡洛斯爱上伯爵小姐狄亚娜，主要是因为她轻蔑地拒绝所有人的求爱。而他之所以在她那里获得成功，是因为他能够按照仆人的建议，对她始终表现出同样的轻蔑。然而，在这种巧妙地构成的程式化结构中，可以感受到文艺复兴的喜剧基础。在爱情上玩弄轻蔑游戏的主人公的自尊心和虚荣心受到一系列事件的刺激，这些事件的发展受天然情感支配，而观众和思维健全的仆人对这些情感早已了然于心，所以仆人能够如此有把握地为卡洛斯安排心有所思之事。喜剧的巴洛克方面不仅在于它情节的程式化层面，而且在于两种结构之间的必然性。

这种二元性是十七世纪文学的重要问题，也是随后一个世纪的文学中若干流派的重要问题。莫里哀和戈齐采用过莫雷托的剧本，前者用在《爱丽德公主》中，后者用在《哲学家公主》中，而马里沃对“演员们矫揉造作”的场景已经提供了概括性的特征。

喜剧有轻松性，部分原因是为了给作者做掩护，但是，这并不总是能保护作者免遭迫害。最机智和似乎无罪的阴谋喜剧《活肖像》(直译为《首都的同貌人》，1669年)引起了一场轩然大波，它如此鲜明地象征了西班牙社会生活的伪善。围绕这部喜剧，作者与书报检查所之间展开了一场大战，诗人为此付出了生命。

社会抗议和反对教会特权运动的情绪首先反映在莫雷托那些风格上接近文艺复兴戏剧的历史剧中。剧本《英勇的法官》(发表于1657年)是根据洛佩或是蒂尔索写作的悲剧《堂·佩德罗国王在马德里》的主题创作的，它透露了对于在西班牙具有公正审判可能性的深深怀疑。莫雷托更大胆的剧本采用了非西班牙情节，比如，根据洛佩的作品，与鲁·别尔蒙特和安·马丁内斯合作创作的关于费奥多尔·约安诺维奇和德米特里的戏剧《被放逐

·89

的国王》(1650),关于它的情况后面将要讲到;或者是剧本《反对阴谋的技巧》(发表于1666年),其中展示了匈牙利起义的胜利,情节始终在“人民起义扫除一切”的口号下发展。

作者死后方才得以删节出版(1673)的剧本《庇护五世不可思议的选举》是一件绝妙的作品,莫雷托并不惧怕在他的作品中将反宗教改革运动的头领推上舞台。安东尼奥·吉斯莱乌里(1504—1572)是一个农民的儿子,不可知的命运在1566年把他送上教皇的宝座。他在反宗教改革运动活动家的圈子里出名不完全因为出身平民,在当时的教会掌权者们的魔鬼军团里,他属于以极力恢复天主教福音书的方式进行反宗教改革运动的极少数人。最后,庇护五世做了教皇,鼓动欧洲各派力量联合起来反对土耳其人;他是1571年勒班陀海战的鼓动者,这是塞万提斯和整个西班牙的光荣之日。莫雷托在自己的戏剧中既考虑到这位教皇在普通民众中的声望,也考虑到这样的戏剧主人公不会引起官方的非议。

剧本的历史情节延续了五十年,但实际上它还是集中围绕在人民对世俗和宗教贵族所领导的反宗教改革运动的审视问题上。米兰公爵阿美杰伊·斯福尔扎嘲弄吉斯莱乌里的家庭,引诱他的妹妹并给她凭证,允诺如果她的兄弟做了教皇的话,他就娶她为妻。当吉斯莱乌里在教廷中占据了显赫地位时,出身于显贵的科隆纳家族的枢机主教们也这样对待他们认为的“暴发户”。宗教裁判所的大法官亲自在刻着耶稣受难像的十字架上的耶稣脚面涂了毒药,而新选出的教皇按规定要亲吻耶稣的脚。这样,剧作家笔下的庇护五世,是一个违背贵族和教会权势们的教皇,一个由上帝的旨意选出来的教皇。剧中的情景符合神意裁判的传说,并被置于关于丑恶现实和与之对立的唯灵论力量的巴洛克概念中。但是,具有自己坚定尘世目标的主人公本身与文艺复兴的性质很相似。

人文主义知识分子在这个戏剧中起了巨大而正面的作用。甚至民间的胖子角色在这里也让位给一个因贫辍学的大学生卡列宾(意思是“笔记本”)。他时而当仆人,时而是车夫,时而沦为流浪汉,同时受到宗教裁判所的迫害。卡列宾是唯一自始至终忠于吉斯莱乌里的人。除了贫困的卡列宾之外,剧本还刻画了获得了最高教职枢机主教的人文主义者乔万尼·莫洛涅。最初,这个相信人文主义的老爷是吉斯莱乌里的敌人,他曾以教皇的名义去逮捕吉斯莱乌里,但后来他成为吉斯莱乌里第一个也是最可信赖的谋士。以沙龙诗人闻名的莫雷托的这出可列入最大胆戏剧之列的作品震撼了整个黄金世纪历史上的舞台。在戏剧结尾时,莫洛涅和新教皇揭发了宗教裁判所的大法官。莫洛涅的呼喊像安慰剂一样流入观众心里:“我命令吊死他”。“是你”,庇护五世揭发地位最高的刽子手,“你毒死了基督!你

自己判自己的罪吧"。"死有余辜",大法官不得不勉强这样说……

显然,莫雷托成为普通观众的一位钟爱者不仅因为他有着不可模仿的精致文体。莫雷托很清楚自己戏剧的勇敢精神,他的友人 X. 康瑟尔的著作《剧院讽刺作品》(出版于 1651 年)证明了这一点。有人指责莫雷托不像其他剧作家那样战斗,而是改编老的剧本,对此诗人的回答是,"这些剧本的宗旨非常明确,即挖墙脚和暗中爆破……"

.与主要倾向相一致并与民族戏剧的群众性相联系的还有在十七世纪西班牙盛行的由几个诗人共同创作的戏剧。卡尔德隆、罗哈斯、莫雷托并不讨厌这种合作,而且每个剧作家通常写三幕中的一幕。用类似的创作方法产生出了这个文学时代里具有代表性的戏剧。比如,别尔蒙特、罗哈斯和卡尔德隆合写的戏剧《已故者是最好的朋友》(约 1636 年)是典型的巴洛克戏剧。剧本模糊了历史真实性,它的情节也被安排在英国,可能正是爱德华二世(十四世纪初)的混乱时代,而其中高尚的主人公是个西班牙人(准确地说是个葡萄牙人)堂·胡安·德·卡斯特罗。这是一个情节非常紧张的作品,与塞万提斯的《贝雪莱斯》类型的冒险小说同出一源,主人公处处遇险,险象环生。

剧本的标题不仅准确地揭示情节和它的巴洛克思想特点,而且也准确地揭示了来自人民的显而易见的思想折射。人民被分离,变得残忍,不指望从活人那里得到帮助。外国(剧本中是爱尔兰,历史上实际是苏格兰)王子洛贝托企图使英格兰臣服于自己。他嘲弄那些昨天帮助过他而今天他已不再需要的人。王子威胁抵抗暴君的人民,说要一个不剩地杀死他们。在这种情势下,堂·胡安献出他所有在国外的财产,为的是悼念一个被侵略者王子出卖的英格兰老人,结果,他倾家荡产并遭到所有人的唾弃。无论是胖子仆人,还是被施恩的死者的儿子,还是爱慕着堂·胡安的英格兰公主克拉琳达,都没有办法保护自己,也没有办法帮助胡安。堂·胡安无私地承担起从死刑中救出主人公们,同时也从奴役中救出英国的尘世职责。一个幻影三次出现,砸坏了监狱的门锁,为了堂·胡安而进行殊死的战斗,最终带领起义的大军迎来了胜利。内心的正义会带来胜利,这种巴洛克唯灵论思想的象征是显而易见的,有吸引力的。由罗哈斯写的第二幕里的合唱唱道:"在我们这个时代",可信赖的朋友"只能从阴间来到"。卡尔德隆在自己写的第三幕里,猛烈地揭发了专制主义毁灭一切的性质,并通过克拉琳达的独白创造出一首意志自由的赞歌。

十七世纪优秀人物最青睐的思想是人的内心自由的不可割让性,这种思想与文艺复兴式诗意化的妇女情感自由结合在一起。十七世纪的女子克拉琳达与莎士比亚和洛佩作品中女主人公的不同之处在于,她的热烈言辞

·90

披上了理性主义论证的外衣。尽管有这些议论，剧本的引人入胜保证了它在最广大的观众面前取得成功。

十七世纪中期的许多“集体创作”剧本综合了文艺复兴和巴洛克两种倾向。这类剧本的样板是别尔蒙特、莫雷托和马丁内斯的剧本《被放逐的国王——不幸的胡安·巴西利奥》(1650)。它改编自洛佩·德·维加的剧本《莫斯科大公》(1606)，洛佩的这个戏一直到反拿破仑战争时期还受到观众喜爱并成为西班牙人认识俄罗斯的源头。正面主人公主要有两个。一个是费奥多尔·约安诺维奇，他在剧中的名字(胡安·巴西利奥)是剧作家与沙皇瓦西里·舒伊斯基的名字混合后产生的。因此，沙皇是以小伊万·瓦西里耶维奇(与西班牙广为人知的伊万“雷帝”不同)的形象出现的；第二个主人公是德米特里，费奥多尔在剧中的“儿子”。在别尔蒙特所写的阴暗的第一幕的合唱里，两个主人公，英明的狂人胡安·巴西利奥和年幼的杰梅特里奥，都在篡位者哈科巴(鲍里斯)的血腥阴谋面前无能为力。在马丁内斯所写的第三幕合唱里，同皮缅一样，胡安·巴西利奥在苦难影响下恍然大悟地理解到了这个暴风雨般的时代的历史进程，于是，他从监狱中逃脱，并作为人民起义的领袖战胜了哈科巴，恢复了正义。

文艺复兴精神在莫雷托所写的第二幕中进入了戏剧。这里的标志性人物胖子，是杰梅特里奥王子的仆人奥古尔齐克(佩皮诺)，一个西班牙—俄罗斯式的帕努尔克。胡安·巴西利奥受难时的不屈不挠精神，与奥古尔齐克和杰梅特里奥本人有点滑头的无忧无虑结合在一起，如果需要，杰梅特里奥可以屈尊拿扫帚清扫宫廷，粉碎篡位者哈科巴的计划。暴君原以为了解杰梅特里奥和奥古尔齐克，现在发觉很难捉摸，他们穿着方济各会修士的长袍逃脱，然后当哈科巴命令抓住这两个敏捷的僧侣时，他们又同样大胆地把长袍脱了。奥古尔齐克充满激情的独白——这段独白一百五十年来一直让观众着迷，讲到饱食的修道院生活的快活，并嘲弄了书报检查制度，为快乐的王子和滑头的仆人战胜阴险的篡位君主及其军队、警察和宁可错杀不可漏杀的命令，做好了心理上的准备。

巴洛克最伟大的诗人是堂·佩特洛·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡(1600—1681)，他属于中等贵族，他的父亲曾在一个政府部门做过文书。卡尔德隆的冒险经历似乎与洛佩·德·维加相似，只是没有那么曲折而已。在他一生中，立过军功，也有过决斗，上过法庭，受过教会的责罚；他曾被迫参加僧团和披上僧袍，而僧袍也未能遏制他强烈的爱情；在需要时，他也会鼓起勇气来批驳对戏剧的禁令；只有面对他的坟墓，教会政论家们才偃旗息鼓。

卡尔德隆二十岁时抛弃了在阿尔卡拉和萨拉曼卡学习的宗规法，而醉

心于当时时髦的文学竞赛，并在1623年时发表了剧本《爱情、荣誉和权利》。卡尔德隆和他的兄弟卖掉了对父亲爵位的继承权，以支付决斗案中的赔偿，那次决斗杀死了一个对手。在意大利和法国有过短时间的一段公务之后，卡尔德隆在马德里卷入了一场与演员安东尼奥·比莱加斯的儿子的流血冲突。事情闹得很大，诗人被公开判罪，指派他去为圣三一教团修士奥尔腾西奥·帕拉维西诺传教，卡尔德隆以剧本《坚贞不渝的王子》中的情景对此作了回应。三十年代，卡尔德隆获得了荣誉：他的戏剧进入了宫廷，被授予圣地亚哥十字勋章，并在镇压加泰罗尼亚起义时被派往军队。

但是，从四十年代中期起出现了反对戏剧的疯狂运动，这场运动也针对这个时代最具影响力的剧作家卡尔德隆本人。从1644—1649年的五年时间里，剧院纷纷关闭，而在长达二十五年多的时间里，卡尔德隆多卷本著作的印刷被迫中断，诗人的愤怒发泄在人民革命的戏剧《萨拉梅亚的镇长》以及寄给主教的带有政治论文性质的为诗歌辩护的信件中，后者时而禁止戏剧，时而又重新向卡尔德隆订购宗教戏剧的剧本。四十年代末，令人沮丧的事情接二连三地发生了：新的决斗、心爱的人的去世和为失去母亲的儿子的担忧。1651年，被授予僧位的卡尔德隆取得了比洛佩更加顺利的教会职位升迁，



卡尔德隆肖像 十七世纪版画

但也更受束缚：在最后一二十年里，诗人能做的或者是为宫廷写作，或者是写宗教讽喻短剧。卡尔德隆在1665年和1672年，又两次遇到禁止戏剧运动。卡尔德隆留下了一百二十部喜剧和正剧，八十部宗教讽喻短剧，几部幕间剧和其他作品。他死后出版的《五分之一原本卡尔德隆喜剧》(1682)引起了首先来自耶稣会士的多达几十次的反对戏剧的说教和攻击，他们原先以为卡尔德隆死后就可以彻底根绝民族戏剧了。甚至宗教剧中囿于传统而仅存的复兴精神成分，也被看做是对信仰和良好习俗的羞辱，而遭到主要打击的是喜剧。

喜剧确实在巴洛克剧作家的创作中占据着显著的位置，他们经常通过

改编洛佩本人和他同时代人的喜剧，加以修饰，使其精致化、形式化，多半将作品创作得类似“洛佩式”的喜剧。莫雷托精于此道，而卡尔德隆圈子中大多数诗人的喜剧也属于这种类型。官方宗教界十分清楚民族戏剧中这种最具人民性的体裁的继承性，因而在卡尔德隆生前就疯狂地迫害喜剧，就像在洛佩生前迫害喜剧一样。

而在卡尔德隆本人的作品里，除了将“洛佩式”喜剧改造得符合巴洛克精神外，虽然不常见，但还是有一些在性质上与古典主义喜剧相近的剧本，如《寂静的漩涡是可怕的》(1649)。卡尔德隆的喜剧特征与“荣誉剧”有关，其中一部写于1648—1650年间，在完成《描画自己耻辱的画家》之后不久，剧名叫《不要总是相信坏的》，它似乎成为这类戏剧的尾声。

早期的《精灵夫人》(1629)就已经可以认为是一部从乐观主义镜子里反映出来的“荣誉剧”。虽然父亲和兄弟对荣誉问题常常也像丈夫一样过分严肃，但毕竟姑娘或寡妇的名誉上假如投下了阴影，还可以用建议她们出嫁来挽救，而妻子只有等死。堂娜·安赫拉是个幻影夫人(字面意思是“作为家神的夫人”)，一个能够为争取自己的幸福而坚决斗争的寡妇。但是两个兄弟严厉地看护着安赫拉。立功的荣耀在决定命运的时刻挽救了洛佩作品里带罐子的姑娘，而超验的干预以其最简单的方式——幸运的机会——挽救了堂娜·安赫拉。对安赫拉来说，从剧院回来的路上遇见兄弟也许要以生命为代价，当时她包着脑袋，只露出眼睛，偷偷地去那里看一出英雄戏剧，却不料在回来时碰到了堂·马努埃尔，一个“集市上的堂·吉诃德”，他准备为了不认识的女人的一句话，去同一个不认识的人决斗。新的情况出现了，她的第二个兄弟安海雷是堂·马努埃尔的朋友，这时候正好及时赶到，制止了决斗，并请朋友住到他家里去。当然，他没有明说这是姐姐的家，并用碗柜堵住了通向姐姐房间的门。但是，这扇著名的门是正在形成的巴洛克喜剧程式的体现，它在舞台上将实际生活中也许分离的事件联结在一起。接下去，“洛佩式”喜剧规则的进行就很顺利了，受过文艺复兴精神教育的西班牙女子的品质开始表现出来。与救过自己的人分离的安赫拉不会被薄薄的隔板阻挡，而使仆人害怕的是，堂·马努埃尔决定与幻影(“家神”)进行堂·吉诃德式的艳情通信。这部喜剧能引起每个西班牙人对塞万提斯的明显联想。科斯迈，是西班牙喜剧中最近似桑丘·潘沙的男仆之一。他的满嘴笑话，他对家神的分类，他不断抱怨在仆人和主人间分享来自精灵夫人的欢乐和拳打，他经常哭诉偷来的钱又被偷走，人们只要想起这些就足够了。

92·

喜剧中所有一切都经过深思熟虑，每一件事都有相反的事件，观众勉强跟得上注意事变的奇妙进程，而情节线索却形成了一个清晰的轮廓。既然

具备了喜剧的某些初始程式性，巴洛克诗人就在其中编织起一幅相当真实普遍的生活图景。详细的对白也是程式化的，但是在其中——不仅在聪明的蠢人科斯迈-桑丘的话中——时不时会有一些相当重要的问题闪烁出光亮，这些问题在比利牛斯山脉的另一边也引起了严肃的高乃依的注意：哪一种感情更重要、更全面，是对抗意志还是与意志统一；哪一样更崇高，是义务还是爱情。

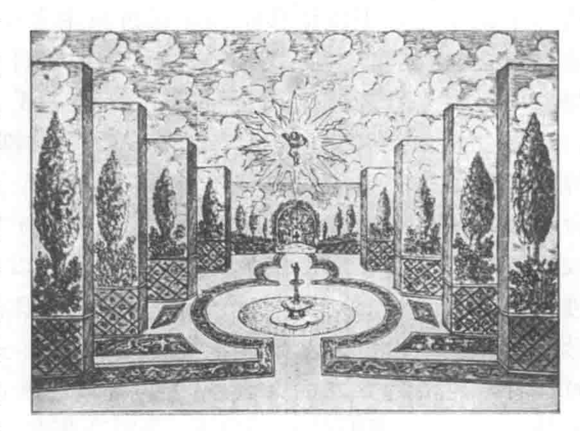
喜剧《寂静的漩涡是可怕的》(1649)显示出，在二十年时间里卡尔德隆已经深化了以十七世纪所特有的变体形式出现的现实主义倾向。卡尔德隆的这个剧本近似于风俗喜剧和法国古典主义描写日常生活的作品体裁。剧情发展缓慢，这对于出生于洛佩时代的西班牙人来说在很大程度上是可以想象的。插入叙述腓力四世的未婚妻玛丽亚·安娜来到西班牙的大量独白，不仅因为剧本的目的是使宫廷中反对戏剧的人无话可说，而且也与纯粹的艺术使命有关。在阿拉尔孔、罗哈斯、卡尔德隆面前出现了一个在舞台上表现风俗和日常生活的任务，而解决这个任务必须使用描写。描写不仅为情节的快捷进展提供了机会，而且也为以广泛陈列的方式展示诸如傲慢无礼、说大话的外省笨伯小贵族堂·托利比奥这样的喜剧形象提供了机会。摆在我们面前的是某类人物的西班牙样式，这种人既愚蠢又滑稽，同时在日常生活特征方面又真实到最细微之处，他们后来出现在莫里哀(汝尔丹)、菲尔丁(魏斯顿)、冯维辛(普罗斯塔科娃)的作品里。堂·托利比奥虽然是笨伯，但不是糊涂人，而是一个伪善的利己主义者。他有那样牢靠的地位，不只是堂·阿隆索一个人对他的缺点视而不见。总有一天，贵族或小市民中这样的卑贱者会起来向精心培养了他的等级制国家挑战。卡尔德隆笔下的托利比奥就作出了最初的尝试，他针对恰好合并了四块领地的哈布斯堡王朝的婚礼说，在自己的村庄里他看见的可不是这样的婚礼……喜剧中的文艺复兴精神保留在这样的描写中：文静的姑娘克拉拉在爱情的影响下面貌焕然一新，成为一个家庭事务的出色领导。

“风俗派”的因素、把经典趣事和寓言插入戏剧文本，这同样是喜剧《不要总是相信最坏的》(约1650年)的特点。但其中重要的东西是卡尔德隆的人道主义，它反驳了贵族家庭对“荣誉法典”的无人性的理解，这样的理解导演出一幕幕血腥的惨剧。只要主人公中有一位没有醒悟，也没有在列奥诺拉的不折不挠的精神和各种巧合的影响下遵循英明的建议“不要总是相信最坏的”，在喜剧中就会有足够的理由，让大家互相残杀。

巴洛克喜剧固有的特点是机会及时的干预，但是，生活中的情况往往比巴洛克喜剧中的情况要差；难怪在卡尔德隆的创作中起了很大作用的，以血腥迫害妇女而结束的“荣誉剧”引起了很多的争论。其中的三部写于

1634—1635年间：《嫉妒，世界上最可怕的怪物》、《秘密的伤害，秘密的报复》、《荣誉的医生》(改编自洛佩写于十七世纪二十年代的同名作品)，另一部《描画自己耻辱的画家》写于1648—1649年间。结局圆满的戏剧《西班牙最后的决斗》(约1651—1853年)的主题同样是解剖荣誉问题的。

必须从巴洛克的现实主义倾向的观点来看待"荣誉剧"，因为它们以不留情面的直率揭露了当时西班牙贵族社会道德中的尖锐矛盾。这些戏剧涉及的题目多半是对于女子而言没有爱情的婚姻，父母将她们嫁给别人的时候，她们往往因得到自己偷偷爱恋着的年轻人死亡或已经背弃的消息(通常是假的)而无力反抗。卡尔德隆从来都没有描写过妇女的污点：妻子甚至从未想过有情人而背叛丈夫，与洛佩戏剧《没有报复的惩罚》中的卡桑德拉不同，她们表现出巴洛克和古典主义主人公特有的"笛卡尔式"的坚强意志。在卡尔德隆那里，就像后来在许多浪漫主义作家那里一样，悲剧的规律性是透过大量各种人物和偶然事件交织的情节而显示出来的，这些人物和事件是现实的同时又是致命的，是由西班牙贵族日常生活的性质决定的。错误的猜疑，就意味着丈夫由于各种恶劣情况的凑合必须以流血来洗清自己的疑虑。卡尔德隆对妇女的所有同情，其程度并不比文艺复兴时期的作家来得小，他对妇女的态度，也许比莎士比亚或洛佩更具有天使般的温柔。况且，卡尔德隆还有一个对于他以及他同时代人很特别很重要的情节，即他的女主人公在上帝面前是纯洁的。



剧本《野兽、光线和石头》
十七世纪末在西班牙剧院演出时的场景 版画 1690年

假如没有看到诗人对凶手行为的解释，没有看到他对牺牲者的同情，就会在诠释"荣誉剧"时产生混乱。同时，卡尔德隆不仅揭示了从贵族荣誉法典的观点看来血腥迫害的必要性，而且揭示了这种做法的残酷和荒谬(特别是在那样的情况下，即明显是丈夫对妻子的胡乱猜疑，就像描画自己耻辱的"画家"那样善于虚构，并付诸行动)。卡尔德隆的戏剧证明，上流社会的妇女将自己的荣誉和丈夫的荣誉看得比自己的幸福更为珍贵，这不仅指没有感情基础的强迫婚姻。在戏剧《荣誉的医生》的结尾，杀了妻子的丈夫赢得新的未婚妻尊重的手法是警告她，说自己的手上还沾染着妻子的血。

在《西班牙最后一次决斗》中，刚烈的维奥朗塔对堂·佩特洛说："虽然我珍惜你，热爱你，喜欢你，崇拜你，但我比你更珍惜和热爱你的荣誉。那么，永别了。让我亲眼看着你去报复或者被打死。"在高乃依剧本中，当涉及熙德杀死高迈斯的行为时，类似的情感对施曼娜来说也不陌生，熙德是她的情人，而高迈斯是她的父亲。

从荣誉法典的观点来看，迟延理应受到非议，但是，甚至在卡尔德隆的剧本中，"狂暴的疯子"堂·古蒂埃雷以及那个"荣誉的医生"，都是在长时间动摇之后，经过内心斗争，才决定杀死妻子的。在描绘生活真相的同时，卡尔德隆没有迁就这种生活真相，相反，他无法忍受这种真相。在第一部"荣誉剧"中，国王伊洛特被描写成是残害妻子的主事者，就是他本人杀戮了婴儿，还一直在想杀死耶稣。在最后一部"荣誉剧"《描画自己耻辱的画家》中，报复的原因是"画家"在直接的和比喻意义上的想象，它竭力使自己和周围的人相信这样的看法，即妻子背叛了自己，她被一个年轻人劫走并长时间处于他的支配之下。无论是妻子的父亲，还是那个和她一起被杀死的年轻人的父亲，在这里都无话可以指责那个丈夫。但是，在这最后一部"荣誉剧"里，体现在标题上的作者的嘲讽和杀人者自己的良心，都判定他必然遭受到像该隐那样的放逐。

不应当忽视这类戏剧与喜剧的联系，也不应当忽视"荣誉剧"中必须出现的尤其是占据核心地位的道义尺度。凶手和他的牺牲品并非处于真空之中：卡尔德隆在每一部剧本里都提到了人民对贵族荣誉的诡辩的反感和指责。胖子滑稽演员的话将杀人规定的荒谬说得一清二楚，无论它以决斗的方式还是以家庭迫害的方式出现。甚至连最精明的"荣誉的医生"也被违反自然的诡辩所迷惑，而变得比单纯的仆人还要糊涂，后者几句话就向国王讲清了真实情况和堂尼娅·门西娅的无辜。在卡尔德隆的最后几个剧本中，来自民间的呼声变得越来越强烈，而"描画自己耻辱的画家"的仆人胡安涅泰以一个关于冰冷的鸡放进滚烫的酒里加温的寓言说明了事件的原因，因此，在上了年纪的人和通过强制娶来的年轻姑娘之间的婚姻中频频发生不幸事件就不足为奇了。 ·94

换句话说，卡尔德隆用"荣誉剧"的整个过程指明了道德正义在何处，也就是说，构想出一条从悲痛的内心矛盾中摆脱出来的道路。卡尔德隆的同时代人也在寻找这样的道路，如剧本《除了国王，对谁也不买账》的作者罗哈斯，剧本《耻辱的中间人》的作者安·马丁内斯或卡尔德隆时代最深刻的剧本之一《恶魔传教士》的作者。他们保持了卡尔德隆"荣誉剧"特有的复杂情景，但像卡尔德隆本人在喜剧中做的那样，极力通过字里行间暗示出符合洛佩的人文主义传统和巴洛克超验精神的确切的解决方案。然而，卡

尔德隆在戏剧中以更严峻的笔触勾画了西班牙社会结构的僵化。如果说，在他的同时代人那里和在他本人的第一部“荣誉剧”里讲述的是嫉妒，那么，在后来的剧本中也许除了贵族的高傲外什么也没有，没有任何活生生的情感，甚至连嫉妒也没有，其中更多地表演着关于荣誉的僵死的诡辩。堂·古蒂埃雷不是奥赛罗。“荣誉的医生”如此巧妙地精心设计出杀死妻子的技术方案，以至于可以通过“逆向联系”来判断西班牙上流社会里的婚姻和这个社会本身是怎么回事。在一场戏的结尾，表现了这个社会的令人心寒的象征性图画和它的毫无前途。在那里，国王（卡尔德隆挑选了一个绰号叫“残忍”的堂·佩德洛的国王，绝非偶然）裁定堂·古蒂埃雷的复仇是“明智的”，同时在这种“明智的罪恶”面前无力地退让：“我不知道该怎么办。”

在“荣誉剧”中，诗人以《治疗荣誉的医生》和《最后的决斗》里接近古典主义的绝对规范的结构，表现了他对描写惊慌和野蛮的疏离。这种规范性也扩展到戏剧结构的一些重要部分。堂·佩德洛在第一幕第二场里的独白，其稳重程度丝毫不逊色于熙德的斯坦斯诗，而《画家》一剧的对称尾白也运用得比高乃依悲剧更坚实。

西班牙的巴洛克精神和卡尔德隆的天才最充分地表现在哲理剧中，它们在十七世纪的西班牙采用了宗教哲理戏剧或历史哲理戏剧的形式。

卡尔德隆强烈的天主教情绪限制了他的诗学潜能，但与此同时，人文主义的性格和虔诚的信仰又在客观上导致诗人与官方的那种反宗教改革运动意识形态相冲突。宗教本身经常为了这种意识形态而成为达到反动政治目的的工具。因此，这位十七世纪的诗人在宗教哲理剧里不惜与反宗教改革运动的教会直接冲突，教会一直对他抱猜忌态度并经常禁止他的作品。

卡尔德隆的普济主义与官方反宗教改革运动旨在谋求世界霸权的“普济主义”毫无共同之处，而是成为普济主义思想从文艺复兴，从伊拉斯谟、蒙田，直到十七世纪，到笛卡尔和斯宾诺莎的发展过程中的一个环节。甚至在《坚贞不渝的王子》(1629)中，宗教的和专制主义的情绪可能表现到了狂热地步，卡尔德隆思想中的普济主义范畴也要比天主教普济主义来得更加广阔。在坚贞不渝的王子费尔南多关于政权的纲领性独白中，就确定了政权具有独立于信仰的绝对性质（“即使你是一个有另外信仰的人”）。

文艺复兴的出发点就在这里（在但丁的论文《王国论》里，多神教帝国要优于教廷；试比较卡尔德隆创作于十七世纪五十年代的独幕剧《论上帝——为了国家的福祉》），而这个出发点最终导致了号召教会与国家分离。当费尔南多为了回答以安拉名义的祝福而对穆莱依说“假如安拉是上帝，那就让他来帮助你”的时候，或者当费尔南多身后受到公众颂扬、伊斯兰教徒穆

莱依和菲尼克斯正在安排婚礼的时候,也正是卡尔德隆表达他那种普济主义的时候。虽然《坚贞不渝的王子》整部戏剧是对基督教谦恭精神的一首热情洋溢的颂歌,费尔南多却要比战士神圣许多倍,这里表现的不是奥古斯丁的神学观念,而是伊拉斯谟的纯理性主义神学观念。费尔南多从天而降的美满不是简单的神的恩惠,而是论功行赏;并且这一点表达得如此有力,自多神教徒和贝拉基时代以来很少有人说:"上帝保护我的事业,因为我保护他的事业。"

同时,《坚贞不渝的王子》赞扬的是巴洛克诗歌的真正英雄,他的意志在最严酷的考验中给他带来了内心的胜利,带来了对人、对自己的爱情、对上帝的胜利。

卡尔德隆的普济主义和宽容态度在另一部历史哲理剧《死后的爱情——或阿尔布哈拉的图撒尼》(约1633年)中表现得更为明显。戏剧以1570年发生在阿尔布哈拉山脉的摩尔人起义事件为背景展开,对这次起义,西班牙的爱国志士无法完全赞同,因为它的发生有苏丹土耳其在地中海积极开展的政治活动的背景,并且它万一成功就将使经历了八个世纪收复失地战争后获得解放的西班牙重遭分裂的危险。卡尔德隆像塞万提斯在长篇小说《堂·吉诃德》的里科特的情节中或洛佩在短篇小说《荣誉的受难者》里那样,尽最大的可能同情摩尔人,并赞扬他们。在卡尔德隆看来,西班牙人在这次起义事件中是有罪的,他们禁止的不仅是摩尔人的信仰,而且还有摩尔人的民族服饰和语言。对就此而发的微词的答复是,一个西班牙人殴打一个无助的摩尔老人,一群西班牙人施小计攻占了起义者的城堡,而西班牙指挥官则命令一个不剩地杀死包括妇女和儿童在内的所有居民。

这里是戏剧的抒情高潮,而这个剧本属于西班牙最抒情的戏剧之一。抒情集中在玛列基和图撒尼的不幸爱情故事上,集中在后者向野蛮杀死妻子的西班牙士兵复仇之上。甚至剧本中最平淡无味地表现的思想,也是普济主义的,这一思想向摩尔人传播了骑士荣誉的诗意。图撒尼完成了意想不到的事,他就像坚贞不渝的王子本人一样,是巴洛克式的英雄。

视野开阔、普济主义和宽容态度,在较早完成的艺术性不太高的《包围布雷达》(1625)中也很明显,在那里,赞扬了西班牙人的政策在佛兰德转向宽容的良好效果("……让每个人都能安心地信奉自己的信仰")。戏剧《英国的分裂》(1627)是普济主义和宽容异教的,它以全部勇气反驳了耶稣会士里巴德涅伊拉的反英国国教的论著,它是按照那篇论著的要点创作的。在剧本的结尾,卡尔德隆坚持向天主教政治家们推荐节制,并表达了一个思想:英国发生的变动即宗教改革,是不可逆转的。

卡尔德隆这一组哲理剧的普济主义适合宽舒的舞台演出空间。在《死后的爱情》中，对“不安分的”、巨大的阿尔布哈拉山脉那森严的蛮荒所作的描绘起了很大的作用，而在《坚贞不渝的王子》中的风景画，特别是海上朦胧拂晓的著名画面，从巴洛克开始，即使不是通向克罗德·莫奈，也是通向了透纳：

……在这个早晨
依稀可辨
轮廓、明暗，
海、云朵和波浪。
视线好不容易察觉
模样，而不是形式……

二十世纪西班牙语文学界的权威拉·梅嫩德斯·皮萨尔认为，“不能仅仅用教条式的观点来看待”黄金世纪的宗教哲理剧，它“包含了不以天主教为转移的人的普遍价值”，这种观点同样适用于最著名的巴洛克戏剧《人生是梦》(约 1631 年)。反动的学术论点，似乎将剧本内容归结为我们熟知的基督教学说的一些老生常谈，这无论从事实的观点还是从理论的观点来看都是站不住脚的：伟大的艺术作品不是通过对普遍的思想做简单图解的方法创作出来的。

在那些反对反宗教改革运动不容异见的剧本中，《人生是梦》已经表明，它一方面从某种观点看是一部历史剧(这是卡尔德隆涉及俄罗斯和波兰题材的八部作品之一)，另一方面则无论从情节线索还是从普济主义和宽容异教的思想方面，都继承了洛佩的《伟大的莫斯科大公》、塞万提斯的《贝西莱斯和西吉斯蒙达历险记》、苏亚雷斯·德·门多萨·伊·费格罗阿的《莫斯科故事》。卡尔德隆在自己的剧本里进一步发展了洛佩把天主教徒和东正教徒在罗斯的纠纷因素加以排除的倾向。对《人生是梦》这一法则的字面上的神学理解也受到剑桥大学的西班牙语学者的新著的反驳，他们指出，这一法则对于诗人而言没有绝对意义，而且也没有推广到爱情。

卡尔德隆戏剧中怀疑尘世价值和对超感觉的向往，其原因不在于反宗教改革运动的神学教条，而在于十七世纪西班牙流行的对历史前景丧失信心和对世界极其混乱的感觉，这显现为巴洛克特有的概念“confusion”(“无序”、“纷乱”)。因此，生活中悲剧性混乱的感觉，经过剧本，从最初的诗行起，就和“人生是梦”的思想一起顽强地表现出来，是可以理解的。正是那种悲剧性的感觉说明了“生来有罪”(人的原罪)的意识在加强(它变成卡尔

德隆的两个宗教独幕剧，也用这个戏剧主题，并同样起名为《人生是梦》)。同时，卡尔德隆那里的巴洛克哲学教导人们准备勇敢地去迎接严酷的命运，不必向天意俯首听命。从剧本一开始，除了世界混乱和生来有罪的主题之外，也出现了造反的主题，这个主题有力地出现在被父亲关在塔楼里的塞希斯蒙多的独白中（“……而我有更为广阔的心灵，/难道我需要的自由反而少吗?”)。父亲认为把王子囚禁在塔楼中是人走向圆满的必要阶段，塞希斯蒙多对这种荒谬的教育法加以指责：“只有这一种生活方式，/只有这一种教育/这些残酷的习惯是否会渗入我的性格之中……”从而驳斥了想依靠后来几个独幕剧中的象征意义来解释这种做法的企图。

·96

在第二幕结尾处，塞希斯蒙多几乎抑制了天性，并且在关于“人生是梦”问题的独白中似乎作出了与哈姆雷特“生存还是毁灭”相对立的巴洛克式的回答。但是，对塞希斯蒙多的“改造”终究是徒劳的，因为国王巴西利奥把儿子重新关进牢狱并决定把政权传给外国王子。只有人民起义才使变得聪明了的塞希斯蒙多取代了外来者，因为他理解了执政者的使命是“行善”。

在卡尔德隆的剧本中，“人生是梦”的思想不应当从字面上去理解，而应当看作是一种象征，它产生于对极度混乱的痛苦意识，它以最仁慈的方式使人得以解决实际问题。这里显示了巴洛克戏剧的又一个方面。在爱情影响下和在人民起义反对昏君的过程中，塞希斯蒙多认识到人生不是真正的梦，他得出了重要的结论：像梦一般的人生本身，利己主义的自我欺骗的虚幻，都在迫使人为了整体和谐而克服个人利益。在最后几场戏里，塞希斯蒙多的行为与这样的结论相符。这里特别清楚地揭示出这一部典型的巴洛克戏剧与古典主义具有共同之处。在十七世纪文学的这两个主要潮流中，考虑普遍利益层面的人的问题，社会人的问题，具有了越来越重要的意义。但是，与古典主义相比较，戏剧《人生是梦》为情感和想象提供了更大的余地。它的形式是自由的，而舞台空间比《坚贞不渝的王子》更趋向无限性，难怪浪漫主义者如此喜欢描写人在无穷性面前的类似事例。

在卡尔德隆后来的宗教哲理剧中，从《神奇的魔术师》(1637)开始，放纵的想象力多少有些缓和。在这些作品中，诗人继续传达出当时世界的所有痛苦和复杂性（“一路上满眼灾难。它充满灾难——还少吗？/是的，灾难，况且，各各不同……”——见《天上的两个情人》，约1636—1640年)。但是，在宗教剧中，无论多么出人意外，越来越强化了一个“脱出原罪”的、非宗教的，甚至光辉的概念，即人及其意志和潜力是强大的。《神奇的魔术师》一剧的主人公西泼里亚诺与其说是公元三世纪的一个传说的主教，不如说是一个独立地对宗教达到了理性理解的年轻学者。当魔鬼让他经受美

丽的胡斯蒂娜的诱惑时，很难说魔鬼是否关心自己的直接目的——使西泼里亚诺远离上帝，或者说是想把西泼里亚诺理性认识的道路变成平常的罪恶，这条道路把字面上本来意义的宗教引向了更加自由的哲学思维形式。

具有十七世纪的唯理性主义逻辑的西泼里亚诺比十六世纪的马洛创造的浮士德更加接近近代知识分子。只要想起这些情景就足够了：西泼里亚诺因为没有完成契约规定的条件就独自取消与魔鬼订立的契约，他捍卫思想者自由地从一种观点系统转向另一种系统的权利，最后，他为意志自由和怀疑的益处辩护。

十七世纪人们的坚毅不屈，面对周遭猖獗的难以解决的恶行，他们准备捍卫人的尊严。这些都被卡尔德隆剧本中的女子形象具体化了。胡斯蒂娜不受魔鬼的支配，因为她坚定地认为，虽然魔鬼可以影响意志，但是无法"强迫"意志。正是女子充当了高尚的道德观念的承担者（这一点也许使雪莱迷恋，他将《神奇的魔术师》主要的几场翻译成了英文），这种观念是卡尔德隆和笛卡尔所共有的："意志按自己的本性是如此自由，它无论何时不会屈从于强制"（笛卡尔：《论激情》）。

卡尔德隆晚期的宗教哲理剧走向确立自由和人的完善，以及一些与宗教的原罪观念不相符的原则。这样的倾向也贯穿在卡尔德隆宗教独幕剧里。这特别明显地出现在第二个同名独幕剧《人生是梦》（1673）里，也出现在其他几个剧本里（《在伟大的世界剧场里》，约 1633—1635；《论上帝——为了国家的福祉》，约 1650 年；《奇迹无时不有》，1672 年）。

西班牙的巴洛克宗教哲理剧意识到人在充满灾难的路途上的惶惶不安处境，与文艺复兴时期的戏剧迥然有别。然而，它以其反对反宗教改革运动的人文主义态度，扮演了文艺复兴直接继承者的角色。不过，在卡尔德隆那里，与教会强制推行的反宗教改革运动的意识形态相对立的不是如同在莎士比亚和洛佩那里显而易见的真理：和谐发展的人、高尚的人，充满生命活力和肉体、精神美的人，而是处于失败中的坚强意志，是惶恐不安和正在探寻的理智。

97·

戏剧《萨拉梅亚的镇长》（约 1645 年，第一次出版于 1651 年，名为《谁的惩处更公正》）在卡尔德隆的创作中占有特别的地位，该剧在十七世纪中期的文学中以出人意外的力量恢复了西班牙文艺复兴时期最伟大的戏剧《富恩提·奥维胡纳》[1]或《贝里瓦涅斯或奥卡尼亚统领》中的人民革命的热情。赫尔岑正是针对《萨拉梅亚的镇长》一剧和它的主人公彼得罗·克雷

① 中译本名为《羊泉村》。——译注

斯波发出了赞叹:"西班牙平民是伟大的,既然他们有这样的法制概念。"

在反叛的四十年代,出现如此强烈地转向文艺复兴传统的情况绝不是偶然的[①]。当时,比利牛斯半岛人民,包括卡斯蒂利亚人,以各种形式反击专制统治,并经过长期的斗争捍卫了在他们生活中起了重大作用的民族戏剧。另一些作家的大胆的历史剧也属于这个时期,如罗哈斯的剧本《国王不该是父亲》,由别尔蒙特、莫雷托和马丁内斯根据洛佩作品创作的《被放逐的国王》,以及弗朗西斯科·德·比莱加斯创作的《上帝为所有人主持公道》。

由于对十七世纪四十年代围绕着戏剧展开的意识形态交锋没有深入研究,也由于长期以来对紧随文艺复兴而来的时代的文学估价不足,出现了一种将《萨拉梅亚的镇长》与《富恩提·奥维胡纳》相比的倾向,而这种比较所根据的主要观点是:相距三十年的这两部戏剧同文学一样遭受到重大损失。其实,与直接传达革命行动的洛佩去比较是没有意义的,在卡尔德隆的这个戏剧里还是有自己的成果。

队长堂·阿塔伊德侮辱了克雷斯波的女儿,他和士兵的暴行引发了农民与国王军队之间的武装冲突,而此前,卡尔德隆就在第一幕结尾处与军事长官的争论里,清楚地表明了两种意识形态原则上的不可调和,舞台上的彼得罗·克雷斯波和堂·洛佩·德·菲盖罗亚是十七世纪西班牙现实存在的两个民族的化身。

卡尔德隆描写的不是人民同个别封建主的斗争,而是人民反对整个专制国家的社会不公正。卡尔德隆的创作与洛佩相比,那种明显的外部节制是与准确地提出问题和诗人本身对他所描写的内容的破坏力的意识有关的,而这种准确性和意识是具有十七世纪的代表性特征的(与文艺复兴时期更为自发的创作不同):因为农民暴动在这个剧本中似乎是没有的。然而,农民自发和有组织地在自己推选出来的镇长领导下,逮捕了皇家卫队的队长和他的下属,自行审讯并处死了队长,而不顾大群集结的军队发出毁灭村庄的威胁,不顾随时都会到来的国王,农民的这种行动难道不可以认为是起义吗?

在《富恩提·奥维胡纳》中,愤怒的农民打死了为非作歹的、反叛国王的封建主。在《萨拉梅亚的镇长》中,农民沉着冷静地审判和处死了贵族、皇

---

① 卡尔德隆的这部戏剧是对一个被认为是洛佩所写的剧本的加工。对诗节结构的分析使那个流传至今较早的洛佩·德·维加的剧本《萨拉梅亚的镇长》的归属权受到了怀疑;也许它也是洛佩已经亡失的一个剧本的改编。情节的基础是将1581年发生在萨拉梅亚乡村的真实事件与马祖乔的第四十七篇短篇小说相掺和。——原作者注

家卫队的军官，并且按照自己对法制的理解行事。在《富提恩·奥维胡纳》中，一个侦察兵再加一个刽子手就足以建立起法制。在《萨拉梅亚的镇长》中，著名的军事长官堂·洛佩·德·菲盖罗亚（一个历史人物）调来正规军、大炮和攻城的梯子，命令他们向农民进攻，并准备开炮。

被“掌握权力的臭庄稼汉们”逮捕的队长恼羞成怒，以及司令官面对一个应当“用棍杖当场打死”的“小小的镇长”的愤恨，心中燃起的不仅是受到侮辱的贵族的傲慢（就如《富提恩·奥维胡纳》中的贵族一样），而且也是国家官员对为了捍卫自己理想的法制观念、竟敢犯上作乱反对王国法律的人民的仇恨。堂·洛佩对克雷斯波说：“难道你不知道，只有我才有权审讯为国家效力的队长？”

在堂·洛佩与彼得罗·克雷斯波的争论中，这两个人物都显得意味深长，但前者代表的是国王统治的西班牙已经过去了的伟大，后者则表现人民的西班牙未来的伟大。这里谁是正义的，最初具有挑衅含义的标题就已经回答了这个问题——卡尔德隆给自己的剧本起名为《谁的惩处更公正》。

当人民让国王看被绞死的队长的尸体时，他怒火中烧，但是面对这一无可挽回的事实和有目共睹的、公正的人民法庭，他退让了。也许，历史上的腓力二世有一次的确这样行事，但总的说来，西班牙当权的上层分子是既不会接受严重警告，也不会接受明智地节制地治国的建议的。这些警告和建议总体上早就包含在许多十七世纪的民族戏剧的剧本中，特别包含在《萨拉梅亚的镇长》一剧里。

98·

对这部伟大作品的分析成为十七世纪西班牙戏剧史的尾声。《萨拉梅亚的镇长》象征着西班牙优秀戏剧创作成果与开始土崩瓦解的哈布斯堡王朝君主制度的冲突。

第三章　葡萄牙文学

葡萄牙在丧失民族独立和并入西班牙王国（1580）以后，这块地区就进入了长期的衰落。里斯本从强大帝国的首都变成西班牙的一个偏僻的外省，对民族力量的自豪信念丧失了，这一点如此明显地在葡萄牙文艺复兴时期的文化中反映出来。在这里，反宗教改革运动的精神气氛沉重得令人窒息。宗教裁判所的诉讼审判接连不断，几乎涉及所有的葡萄牙文化活动家。关于“纯洁血统”的法律使政府有可能不仅没收商人和知识分子的财产——这些人中的大多数是所谓的“新基督教徒”（即受过洗礼的摩尔人和犹太人的后裔），而且可以没收许多无法证明自己的出身谱系纯正的贵族的财产。

在西班牙统治期间，大批葡萄牙人开始移居巴西。在那里发现的蕴藏丰富的黄金和钻石预示着极大的机会，更何况那里没有宗教裁判所。移居海外的有被宗教裁判所弄得破产的商人，还有很多贵族，或者受迫害，或者只是不满自己在西班牙宫廷里的地位。十七世纪，一些文化中心开始在巴西建立起来，在未来的一百年里，它们甚至将能与殖民国本土竞争了。

在这段时期(1580—1640)的葡萄牙广泛流传着矛头直指西班牙强权统治的地下匿名文学。这就是讽刺歌、小喜剧和对话、书信、抨击性小品。其中的一些作品据说出自著名作家之手，如罗德里格斯·洛博兄弟(其中的米盖尔曾被宗教裁判所判罪，而弗朗西斯科则成为一位著名诗人和巴洛克理论家)。在1673年国家南部发生的农民和城市人民起义期间，曾经传阅过一些署名为“马努埃利尼奥”的通俗小册子，而一个叫班达拉亚的鞋匠写的讽刺歌也很流行，他后来被宗教裁判所判罪。

葡萄牙知识界的处境很艰难。宗教裁判所的迫害和缺少王室为作家和艺术家提供的有力庇护，迫使文学家们离开本国，流落四方，从而分散了民族文化的力量，使它具有了明显的外省特征。

本时期相当重要和具有特点的作品是弗朗西斯科·罗德里格斯·洛博(1579—1621)的著作《乡村庭院》(1619)。(在《世界文学史》第三卷里专论了弗·罗德里格斯·洛博的田园小说，因为它们与文艺复兴的文学传统紧密相关。)《乡村庭院》是这位有才能和多面手作家的最后一本著作，已经属于巴洛克艺术文化。标题与作品的基本主题有关，它认为需要在有统治权的葡萄牙贵族的宅邸周围建立一批类似王宫的小型建筑物，以便能够保存葡萄牙文化和保护它免受西班牙精神扩张的损害。一系列对话由一个宫廷典型人物说出，在他身上浓缩着时代的日常生活文化和精神生活文化。一些关于机智、语言风格和书信体技巧的章节展现了弗·罗德里格斯·洛博的美学观点。这些章节成为概念主义最早的理论根据之一(它也受到概念主义理论家格拉西安的赞扬，他称《乡村庭院》是一本“永恒的书”)。弗·罗德里格斯·洛博认为，语言中主要的东西是“尖锐和精致的句子”、反常的说法、要求听众或读者费心领悟的不同概念之间的意想不到的联系。与此同时，理解上的难处应当来自思想本身的复杂，而不是来自它的表达形式。洛博清晰地区分了概念主义和夸饰主义(在葡萄牙更多地称作装饰主义)之间的界限，十七世纪的这两种文学潮流在许多诗人的创作中紧密联系和融合。在关于语言的一章里，作家要求说话者遵循日常的和“粗俗的”语流。“讲得平常——这意味着要使所有的人都能理解优秀人士说的话，这意味着说话要不用外来词汇，也不用陈旧词汇，不用冷僻词汇，也不用新词，也不用已经过时的词汇，而只使用普通的和通用的词汇……语言应当

·99

更多地依靠常用的口语，而少依靠我们的头脑，而人们之所以把语言称为母亲的语言，是因为妇女很少出国，也更少破坏常用的语言……正确地说话，这意味着运用贴切的词汇和尽可能少用修辞手段来修饰语言，还要少用转义、寓意、比喻、换称、对偶、猜谜似的嘲讽，等等，因为在日常谈话中仅仅偶尔使用换称和讽刺，别的修辞手段也用得很少”。洛博的这些格言与夸饰主义者的理论和诗学实践是相抵触的。

《乡村庭院》以其为葡萄牙语言所作的辩护，反西班牙的热情，以及悉心研究西班牙艺术思想在世纪之交提供的所有新东西的清晰印记，揭示了西班牙对十七世纪葡萄牙文学影响问题的复杂性。反西班牙的倾向不仅在地下文学中具有代表性，而且或多或少在当时的文人文学中也具有代表性。但是这没有消除西班牙影响在十七世纪葡萄牙文学风格形成过程中的确定作用。当时所有的文学家（包括弗·罗德里格斯·洛博）都用两种语言写作。罗曼司体裁（以单一押元音韵脚的民间谣曲为样本创作的诗体作品）无论在文人的诗歌中，还是在地下创作的讽刺作品中，都被广泛采用，对这种体裁的青睐，意味着一种爱国主义感情的流露。但罗曼司形式从民间文艺创作向同时代诗歌的移植本身是西班牙人的艺术发明，并由于洛佩·德·维加和贡戈拉创作的罗曼司而传给了葡萄牙诗人。然而，不应该认为葡萄牙人只起到仿效者和学习者的作用。比如，田园诗的传统在葡萄牙文学中的根子要牢固得多，蒙特马约尔虽然用西班牙语写过《狄安娜》，却也追随自己的同胞贝尔纳丁·里贝罗。

1640年的人民起义导致了西班牙统治的垮台，并恢复了独立的葡萄牙国家，新王朝的建立者是布拉干萨公爵。由于巴西黄金的输出，新王朝有可能贪婪地弥补错过的机会并以出色的姿态与欧洲各宫廷展开竞争。按照新的巴洛克风格建立起一批私人宅邸，室内装饰富丽堂皇，宫廷里开始出现意大利歌剧，经常举行有芭蕾舞和活动背景的宴会、豪华的列队表演。创建了第一批学院（唯一者学院、慷慨者学院和其他学院），在那里进行学术争论和诗歌竞赛。

但这只是表面上的辉煌。葡萄牙仍然陷于贫困和危机的处境。国家在经济方面几乎毫无进展。当权阶级靠掠夺性地剥削殖民地和没收所有被怀疑“血统不纯”的人的财产而生活。宗教裁判所的迫害使那些没有官衔或教士长袍庇护的人都变得毫无权利可言（当然，有了官衔和长袍也不等于总是有用）。

葡萄牙恢复王权以后，地下文学继续存在和传播。它的性质逐渐有了改变，反西班牙的热情让位于纯粹社会性的热情。如今，无名诗人渴望的已经不是恢复王朝，而是救世主国王的到来。民歌里正在形成的关于国王

塞巴斯蒂安的传说，说他似乎没有在阿尔卡萨基维尔与土耳其人的战斗中阵亡(1578)，而是躲藏在岛上的某个地方并将在某个时候回到祖国建立公正的法律。这一传说在几百年时间里将会在人们中口口相传，从葡萄牙开始，随后在巴西，并生成栩栩如生的民间文艺传统。

在丰富的讽刺文学中间，抨击性小品《偷窃的艺术》(1652年在阿姆斯特丹印刷出版)是出类拔萃的，它的作者不能确定，被认为由当时的许多文学家所写成。这部作品提供了葡萄牙社会广阔的全景图：从乞丐和小偷到国王之下显赫的大官，这些官员把并不存在的团队编入军队，然后又以各种理由将其解散，以此掩盖其吃空饷的行为。

十七世纪的葡萄牙诗歌有两本文选，它们的编选和出版都在下一个世纪：《再生的凤凰》五卷本(1715—1728)和《阿波罗之邮》(1761—1762)。这两种选本显示出了两种倾向。一种是精致的贡戈拉主义诗歌，另一种是讽刺性的诙谐诗。罗曼司作为一种最鲜明、通俗和流行的体裁，成了讽刺诗歌的主要工具。罗曼司的选题非常广泛：从政治讽刺(纪廉·德·卡斯特罗的《宗教裁判所里的老鼠》)到对大学生或修道院习俗的讽刺。这些轻佻的罗曼司描写的是学生或僧侣的快活奇遇，其中的一部分收入了选本。另一些则因"不信神和淫秽"而被集子的编选者否决，只有目录流传至今。最粗陋的诙谐诗往往是由那些因自己精致的贡戈拉式的十四行诗而出名的诗人们创作的。在这个世纪的大多数诗人的创作中，概念和隐喻的精巧游戏与诙谐诗放肆的大胆直言很容易地结合在一起。从这个意义上说，僧侣诗人热罗尼莫·达·巴扬(1620—1688)和安东尼奥·达斯·沙伽斯(1631—1682)是出类拔萃的。最尖锐的诙谐体罗曼司之一《怡然自得的老姑娘》就出自热罗尼莫·达·巴扬笔下。这部罗曼司的出现是由在全欧洲获得了可悲名声的葡萄牙生活的一个特点引发的。歇斯底里的宗教狂热，以及相当部分男性居民移居殖民地，造成大批姑娘剃度出家。女修道院的数量不断增加，许多家庭宁愿选择僧衣而不愿要不平等的婚姻。在修道院里常常发生由秘密狂欢和修女逃亡以及其他事情引出的丑闻。修女们的行为成为诙谐诗惯用的主题，这不是偶然的。一般说来，对感官享受带有粗鲁而自由的叙述的诙谐诗的广泛流行，显然是与舒缓心理紧张的要求有关，这种紧张来自于反动的意识形态和宗教裁判所无处不在的监视造成的沉重压力。

·100

但是，让我们回到当时的文人诗歌。

首先引人注目的是它最一般的特性：内容上的浅薄。在十七世纪的诗歌中，已经找不到与卡蒙斯的大量哲理诗，与萨·德·米兰达十四行诗里高尚而变化复杂的爱情体验，以及与他的对话体牧歌中尖锐的社会性相似

的东西了。只有一点点，真正一点点的诗歌作品，以其哲理性和炽热的感情，与文艺复兴时期的诗歌相接近。当时的爱情抒情诗和宗教抒情诗在思想性方面总体上太简单和不很重要，令人不快。收入选集《再生的凤凰》或《阿波罗之邮》的大量诗歌，完成的是叙事任务，有时也有相当精巧的叙述（比如，仅仅借助音乐术语对马所作的描写）。这些诗使人想起语法和修辞形式的操练，甚至宗教虔诚有时也不妨碍这种练习。比如，维奥兰塔·杜·谢乌的诗《致神圣的彼德罗，维罗纳的受难者》所追求的就只有一个目标：用三个同样节奏和文法的成分构成全部诗段。这些叙事诗句的特点是形象华丽、色彩鲜艳（玫瑰，是阳光下的蝴蝶，蝴蝶，是石竹的接吻；而鹦鹉，则是一束羽毛，如此等等），以及对异想天开的象征的偏好（各种各样从灰烬里再生的凤凰，眼光一瞥便能杀人的蛇怪，烈火烧不着的火精，眼镜蛇等等）。

十七世纪的葡萄牙诗歌显然失去了往昔的伟大，但是，不应该把这种诗歌仅仅看作是退化的和病态的（大多数葡萄牙研究者正是这样对它进行评价的）。在葡萄牙巴洛克诗人的语言实验中，形成了诗歌形象的新的品质，它们丰富了后来的世界诗歌宝库。

夸饰主义诗人（或称装饰主义诗人）精心研制出各种各样延缓（更确切地说，就如我们今天称呼的疏离）诗歌思想的方法，而思想本身原本相当清晰和简单。这既是隐喻，又是很多修辞手段：转置、矛盾搭配、错格、代用，等等。所有这些手段都是贡戈拉诗歌中广为人知的东西。概念主义诗人用自己的诗歌思维运动做试验。概念，就是建立在彼此远离的概念之间意想不到的结合之上的形象，是建立在本来对立的东西彼此兼容之上的形象。按照格拉西安的说法，概念如此愉悦我们的理智，就像美愉悦我们的眼睛一样，因为它能够在一瞬间揭开事物之间的联系。概念可以建立在现实对象与抽象概念，与地理和历史概念的相似之上，最后，也可以建立在纯粹文字游戏之上。概念通常是意想不到的结论，仿佛将人们习惯的印象整个儿翻过身来。维奥兰塔·杜·谢乌的诗歌这样结尾："……我们可以作这样的恶，迫使死亡发出同情。"或者这样："置我于死地的它（爱情——作者注），还没有来临。只要我一想象和预感到它，我就会扯断生命之线。但我以后该怎么办，当它真的来到时：或者回到生活中，去爱，或者，干脆死后去爱。"

诗段的句法结构通常成为概念的承载物。概念主义诗人以各种手段实验节奏和句法方面的平行和对比，他们大量运用头语重复、对仗、排复，立即获得了正在寻找的丰富表现力（维奥兰塔·杜·谢乌的诗句："我们觉得歌曲就像哭声，我们觉得哭声就像歌曲"）。在我们的时代，语言对比或句

101·

法平行造成的表达力已经广为世界诗坛所熟知，但是十七世纪的诗歌在发现这种表现方式的潜力方面起了重要作用。

在概念主义诗人中，大多数丢失了自己的个人特点，修女维奥兰塔·杜·谢乌则与众不同。她的诗歌得以单独结集出版，这在十七世纪的葡萄牙还不多见(《各种韵脚》，1646 年；《卢西塔尼亚诗坛》，1733 年)。她诗歌的形象性以理智的清晰和准确见长，而她的爱情抒情诗的灵感来自一位化名为西里瓦诺的男青年的热恋，这些抒情诗通过概念主义的结构透发出真挚和激动。当时另一位女诗人玛丽亚·杜·谢乌，也是修女，也具有无可争辩的才能。在她的诗歌里，表现得最明显的是毫不掩饰的感官享受(假如考虑到这个注定要出家的姑娘的凄惨命运，就会感到这种感情是如此容易理解)和对罪恶的意识以及对最后审判感到恐惧的忧虑。

这个时代最卓越和最有代表性的人物之一是堂·弗朗西斯科·马努埃尔·德·梅洛(1608—1696)。作为显贵(布拉干萨公爵的亲属)，他经历了积极而充满风浪的生活。他做过宫廷官员、军人、外交官，完成过国王的许多重要使命，到过欧洲所有的国家，参加过几次战争，经历过失宠、监禁并被流放到巴西。德·梅洛是个知识广博的人，他引以为自豪的是"活到老，写到老"。在里斯本宫廷任职期间，他出席过谢德尔学院的会议。他把佛兰德和巴西的军事战役写在名为"埃帕纳佛尔"[①]的编年史里。德·梅洛身后留下几部历史著作，一系列关于道德问题的论文(其中之一为《夫妻生活指南》，获得了极为广泛的传播，并前后出版了十四版，直到二十世纪)和一篇美学论文《文学栖息地》。他在自己的一千封书信中挑选出五百封以供出版。他的大部分诗歌(他生前出过几本集子，于1665 年合为一卷《诗作》)用西班牙语写成，但是，在用葡萄牙语写成的诗集《第二组缪斯女神》里，收录了一些十四行诗，高于当时诗歌的一般水平。

德·梅洛本人是一个冒险家和机智俏皮的人，一个从血统和教养来说都属于贵族的人，因此他的创作代表着葡萄牙的贵族文化。这种文化是双语的，有些肤浅，善于迅速接受外来影响，在思想方面是概念主义的，然而却保持着来自过去民族辉煌时代的爱国主义的自豪感。德·梅洛在《文学栖息地》里试图阐明葡萄牙文学的历史，然后，他计划出版各个历史时期的葡萄牙诗歌选集，不过这个计划没有来得及实现。在堂·弗朗西斯科的诗歌里，可以看出当时所有大诗人的影响，而不管他是葡萄牙人还是西班牙

---

① 意为"王朝"。——译注

人。他年轻时仿效过贡戈拉(别人指责他的长诗《万神殿》繁复和晦涩,他回答说:"我花费许多钟点写这本书,不是为了让它在一个小时里读完"),《文学栖息地》里也包含了对贡戈拉风格的赞扬。那些重现洛佩·德·维加的直爽、弗·罗德里格斯·洛博的音韵铿锵、克维多的繁复的诗歌,全都一起出现在他成熟期的集子里。晚年,德·梅洛更多地返回到卡蒙斯和萨·德·米兰达的传统,利用它来展示生活变幻无常和瞬间即逝的主题("那个对我说'你是过眼烟云'的人,说的是真话……",见十四行诗《我是过眼烟云》),这个主题是西班牙和葡萄牙的巴洛克艺术都有的特色。

德·梅洛的喜剧《学习当贵族》(1646)是民族传统和西班牙影响相冲突的一个有趣例子。剧作家毫无疑问注意到西班牙戏剧的创作经验,但试图写出一部与西班牙时尚相反的作品。剧本分成三幕,它的剧情按照西班牙喜剧的框架发展,但是,环境、人物、矛盾冲突非常容易使人想起基尔·维森特的独幕剧。《学习当贵族》虽是喜剧,但更具有法斯闹剧的性质。一个渴望过风流的宫廷生活的外省贵族,他那工于心计的仆人,一个机智的姑娘和她做皮条客的母亲,所有这些角色都是基尔·维森特的法斯闹剧所规定的。阴谋比较简单,并且在紧张程度上不如西班牙喜剧中的阴谋。正如在法斯闹剧中那样,这里主要的东西是人物的发噱。外省冒险家愚钝、笨拙、荒唐的追求,从舞蹈教师、诗歌教师和击剑教师授课的一开始就显露无遗,后来,又在仆人、姑娘和她的情人对他的无情嘲笑中暴露无遗。有些陈腐的用语和老旧的诗歌节拍(八音节诗"列多恩吉利亚"),使它与基尔·维森特的独幕剧更加相似。

《学习当贵族》是葡萄牙十七世纪已经建立起来的剧院的唯一意味深长的作品。在这种环境里,说出西班牙统治时期和王政复辟时期国家精神生活的特点,其后果是最致命的。

102·

从总体上说,十七世纪葡萄牙文学没有显示出伟大的艺术成就。它缺乏那种强有力的民族特性,而葡萄牙的文艺复兴曾特别渲染过这种特性。葡萄牙帝国的瓦解和衰落,葡萄牙变成二等强国,宗教裁判所的恐怖行径,都给这个时期葡萄牙文化的命运造成了致命的影响。

第四章 法国文学

1. 十七世纪最初三十余年的法国文学

在法国历史上,十七世纪最初三十余年可清楚地分为两个独立的时期:十六世纪九十年代末到1610年和1610年到十七世纪二十年代末。这两

个时期的转换对于十七世纪上半叶法国的社会和精神生活来说是具有代表性的现象。两个时期中的前一个是亨利四世统治期间专制政体积聚力量的时期，同时也是古典主义艺术方法日趋成熟并在法国文学生活中逐渐夺得主要地位、推出像马莱伯和雷尼耶这样的杰出作家的时期。两个时期中的后一个则与内部矛盾的重新加剧和反对专制制度的力量迅速壮大相联系，这种反对力量既有来自反动方面的，又有来自进步方面的。古典主义在这个时期也没有停止它的进一步形成。但是，在这个社会动荡的复杂时期，与古典主义一起，另一些艺术倾向，首先是巴洛克，部分还有现实主义（戴奥菲勒·德·维奥和圣阿芒的诗歌，亚·阿尔迪的戏剧，查·索列尔的小说《弗朗西恩》），也在迅猛发展。

上述两个时期合起来形成了从十六世纪向十七世纪、从宗教战争的危机和破坏向专制制度的国家时代、从文艺复兴向古典主义兴盛和巩固的时期过渡的阶段。

2. 十七世纪法国文学中古典主义的形成

1598年，亨利四世与西班牙签订的和平协议及发布的南特敕令标志着十六世纪下半叶使国家分裂的内战和对外战争的最终结束，开辟了一个专制制度相当短暂然而却是明显取得胜利的时期。

十六世纪下半叶的国家内乱中，法国社会生活的极端派别遭到了失败。来自下层，来自社会最民主阶层的推动力量过于分散，无法动摇占统治地位的封建制度的基础。反动势力企图在国内巩固中世纪割据状态的阴谋也遭到了失败。一个“中等”社会集团占据了优势，他们在这个阶段的发展的兴趣是在果断和强大的君主专制制度的领导下，进一步巩固国家的内部统一。

在这个时期的法国文化中，占优势的并非是一方为宗教辩护的派别，另一方是无神论的观点这样的对立倾向，而是与“新”贵族和资产阶级的主要集团推出的思想家的处世态度有关的更加温和的思想派别。对自然神论的偏爱，企图区分信仰和科学，对斯多葛哲学的兴趣，以及理性主义思潮，所有这些都获得了传播。

皮埃尔·沙朗（1541—1603）是十六世纪和十七世纪之交法国哲学进步营垒的杰出代表人物。沙朗是一位神职人员、大教堂神父，同时还是蒙田的朋友和学生，在他的著作中，最有意义的是论述性著作《论智慧》（1601），这是一部为十七世纪自由思想鸣锣开道的作品。沙朗构思出的《论智慧》是某种人学百科全书，其使命是为当时的科学知识建立新的汇

编。思想家沙朗从自己的老师蒙田那里得益匪浅。但是，在《论智慧》中，清晰地说出了文艺复兴时代伟大的思想家不可能有的新的精神趋势。这首103·先是失去了对辩证法的自发向往，同时也是一种理性主义精神，是对系统化和规范性的嗜好。沙朗总是强调指出，透过蒙田的个性三棱镜，显出了典型的和一般的东西，它涉及的是抽象的和永恒的人的本性。沙朗用他那连细枝末节都深思熟虑的、一丝不苟的结构，与《随笔集》灵活、自由的结构形成了对照。这个结构的演绎特点也是很典型的，沙朗自始至终从一般到个别和具体。



《阿斯特雷》长篇小说 于尔菲
1647年 巴黎版

在沙朗著作的思想内容里也表现出典型的矛盾。这本书的主旋律之一是号召“追随”与文艺复兴时代的进步思想相类似的“大自然”。唯物论倾向在沙朗的论著中顽强地凸显出来（比如，在将人与动物作比较时，或在解释心灵的起源时）。宗教信仰的源头和沙朗所教导的那种生活智慧的源头，客观上是完全不同的。这位哲学家解释“自然”这个概念时比蒙田要理性得多。对于沙朗而言，这个概念与“世界理性”的概念是一样的。

沙朗的伦理学理想也具有清晰表述的理性主义色彩。一方面，这种理想的基础同样继承了文艺复兴时期对“我们的自然母亲”的崇拜。另一方面，在沙朗提倡中庸、谨慎、节制的生活理想中，也显露出资产阶级智慧气质的特点，而它们对于《随笔集》作者来说是陌生的。

新斯多葛主义思想也得到了广泛的传播。在这个学说中，世俗社会的意图，即赞美理性的力量和使人能够战胜自己弱点的意志的力量，一方面顽强地抵抗着命运的打击，另一方面又与宗教动机和对上帝的信仰相结合。新斯多葛主义给予法国古典主义者世界观的形成以明显的影响。在法国，站在这个学说源头的是国内战争时期的积极活动家、议院议长、论著《论坚毅》（1594）和《论法语演说术》（1594）的作者纪尧姆·杜·维尔（1556—1621）。如果说法国十七世纪的自由思想发源于沙朗，那么杜·维

尔就是马莱伯的直接鼓舞人，后来的笛卡尔和高乃依都与他一脉相承。

与亨利四世的统治时期相联系的是世俗社会文明发展的一个新阶段。十七世纪最初二十年里法国贵族的精神利益和社会意图，最深刻地反映在奥诺莱·于尔菲[①](1567—1625)著名的牧歌体小说《阿斯特雷》中(第一部分出版于1607年，其余的分别出版于1610年、1619年以及作者死后的1627年；最后一部分即第五部分由于尔菲的秘书巴罗写成)。巴洛克高雅文学倾向与清晰表露的古典主义特点相结合，是这部作品中具有代表性的特征。

作者将关于牧羊女阿斯特雷和她的恋人赛拉东的爱情厄运故事与其他一系列情节线索相互交织，并增添了二十个插入故事。从构造法上看，于尔菲这部多结构而复杂的小说的情节，在作者的故乡利依河畔的福雷山展开，并被安排在遥远的公元五世纪的墨洛温王朝时代。当然，所有这一切总的来说是历史虚构，而在于尔菲的想象创作出来的形象中，呈现于前景的是理想化了的十七世纪法国贵族的特点。但是，作者尝试在自己的长篇小说里增添某些历史风味的因素，并凿凿有据地描绘了古代高卢人的习俗和信仰，这也是很出色的。和平时期带来的关于在自然怀抱中充满精神活力的生活的概念，与残酷战斗的场面和对战争功勋的描写交相出现。同时，于尔菲显示出心理的洞察力和对细微心理分析的兴趣。在我们面前，是一种十六世纪与十七世纪之交贵族文明独特的艺术汇集，它囊括了这种文明的方方面面，从骑士的行为规范，到书信艺术和上流社会的交谈技巧。

· 104

封建贵族内心对专制制度的胜利不满，对它所蔑视的资产阶级的繁荣也不满，这些都体现在于尔菲的长篇小说中。《阿斯特雷》的作者力图以某个理想世界来与他敌对的现实相对抗，他的理想世界是田园牧歌世界和风流、英雄的幻想世界。在《阿斯特雷》中，"浪漫地"脱离时代现实与攻击资产阶级关系的发展所引发的观念结合在一起。于尔菲受到新柏拉图主义思想的影响，他试图推崇对感情和自我牺牲式的弃绝私利的崇拜，以便与他所敌对的唯物论倾向以及资产阶级活动家所强调的有节制的理性哲学相抗衡。

《阿斯特雷》的诗学内容超出了作者主观意图的界限。小说获得了巨大的成就，它不仅给予十七世纪风流英雄体裁而且给予心理小说后来的发展以深刻的影响。在随后两个世纪里，一代又一代的年轻人贪婪地沉迷在《阿斯特雷》之中，在"情感教育"的路途上跨出了第一步(其中包括让·雅

① 或译"杜尔菲"。——译注

克·卢梭)。

然而,古典主义的形成是十六世纪与十七世纪之交法国文学生活中最中心和最重要的现象。在这个时期,它最鲜明和最完美地表现在诗歌中。这一时期法国诗坛最杰出的人物是庄严颂歌的大师弗朗索瓦·马莱伯(1555—1628)和讽刺诗作者马丢林·雷尼耶(1573—1613)。作为法国文学中古典主义的先驱,他们同时属于一个倾向内部的两个不同的派别。在两位诗人的创作立场中间,存在着重要的契合点(如,大量运用古希腊罗马文化的遗产,艺术处世态度中的理性主义倾向,主张以理性自我克制为代价得来的精神平衡,承认国家官阶等级的不可动摇)。同时,很多东西也使这两位诗人意见相左,这些分歧在雷尼耶与这位比自己年长的同时代人的争论中反映出来。

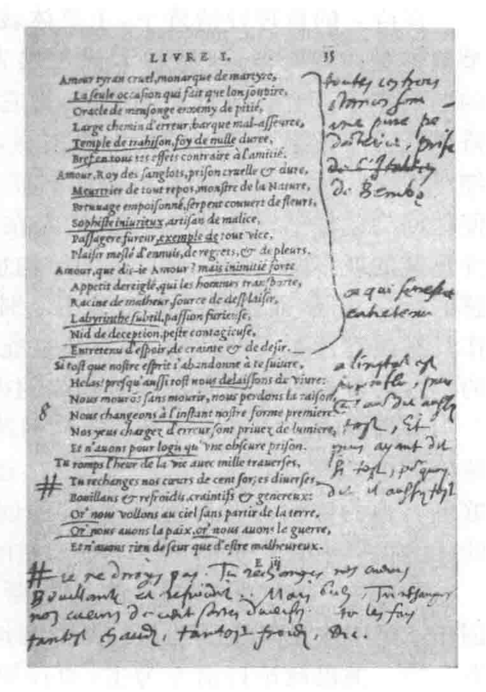
作为宫廷大臣和诗人的马莱伯是神圣颂歌的首创者,他把颂扬占统治地位的国家权力认作自己首要的职责,他与作家雷尼耶相反,后者一方面容忍现存体制,同时又高度评价内心的独立并极力在自己的作品中揭穿存在于自身周围现实中的社会痈疽。在雷尼耶所创作的讽刺性形象里,透过本质上属于古典主义的概括,流露出非常显著的现实主义倾向,而这在马莱伯的艺术风格中是没有的。

马莱伯的第一部巨作是长诗《圣彼得的眼泪》(1587),是对十六世纪的意大利诗人路易吉·塔恩西洛的同名作品的模仿之作。《圣彼得的眼泪》那奇异精巧和矫揉造作的形式正适合它令人神魂颠倒的宗教内容。马莱伯本人后来成为古典主义学派公认的领袖,对自己这部长诗感到失望,放弃了它。成为古典主义者马莱伯处世态度基础的那些社会、哲学和美学观点,形成于十六世纪八十年代末期到九十年代。诗人创作中的古典主义倾向最终定型是在 1599—1605 年间,这一时期他居住在普罗旺斯并和杜·维尔有着密切精神交往,正是在这一时期,营造了他日后受邀入宫的条件。迁居到巴黎是在 1605 年,很快,马莱伯在宫廷里的地位稳固了,并争得了君主制度官方歌手的名声。

马莱伯在诗学和文学语言领域的改革是他的前人在十六世纪下半叶已经作了准备的。但形成古典主义的诸因素在马莱伯之前还处于分散状态,马莱伯将它们融入一个严密的相互关联的体系。改革家马莱伯没有将他的理论设想以系统化的书面形式表达出来,而主要是以口头方式向自己的学生解说。古典主义的重要理论来源是它的奠基人在"七星社"追随者、十六世纪下半期诗人戴波特所写的作品上批满的注释。马莱伯向戴波特提出的基本要求是逻辑、健全思维、语法法则和上流社会礼节的规矩。马莱伯希望在诗歌作品中首先看到的是对主要思想的一以贯之和清晰的表达,词的

105 ·

准确运用，语调的一致。与“七星社”诗人不同的是，马莱伯确信，诗歌创作的特点不在于灵感，不在于诗人特殊的心灵结构，而在于掌握技艺，首先是诗学技巧的秘诀。马莱伯的一个与此相关的特征是对规则（修辞规则、韵律规则和语法规则）的崇拜。作为理论家的马莱伯积极地为编撰法兰西文学语言法典而斗争。他坚决主张，这种语言虽然也应该以最高层次和文化程度高的社会集团的语言素养为基础，但它对于国家各个阶层的居民来说应当是同样可理解的，他也坚决反对方言词语、陈旧语、仅在某些小圈子里通行的行话的特点渗入文学语言。马莱伯语言观的特征是倾向于极端的缩减词汇，即所谓的纯语主义。同时，作为改革家的马莱伯给词汇含义的准确性赋予了很大的意义。马莱伯力图给作诗法也定下严格的、不容例外的规则。虽然马莱伯的诗学理论具有强烈的教条主义和偏重理性的成分，但它在古典主义美学后来的发展中起了相当重要的作用。


LIVRE I.　35

Amour tyran cruel, monarque de martyre,
La seule occasion qui fait que lon souspire,
Oracle de mensonge ennemy de pitié,
Large chemin d'erreur, barque mal-asseuree,
Temple de trahison, foy de nulle duree,
Bref en tous ses effets contraire à l'amitié.
Amour, Roy des sanglots, prison cruelle & dure,
Meurtrier de tout repos, monstre de la Nature,
Bruuage empoisonné, serpent couuert de fleurs,
Sophiste iniurieux, artisan de malice,
Passagere fureur, exemple de tout vice,
Plaisir meslé d'ennuis, de regrets, & de pleurs.
Amour, que di-ie Amour? mais inimitié forte
Appetit dereiglé, qui les hommes transporte,
Racine de malheur, source de desplaisir,
Labyrinthe subtil, passion furieuse,
Nid de deception, peste contagieuse,
Entretenu d'espoir, de crainte & de desir.
Si tost que nostre esprit s'abandonne à te suiure,
Helas! presqu'aussi tost nous delaissons de viure:
Nous mourōs sans mourir, nous perdons la raison,
Nous changeons à l'instant nostre forme premiere:
Nos yeux chargez d'erreur sont priuez de lumiere,
Et n'auons pour logis qu'vne obscure prison.
Tu romps l'heur de la vie auec mille trauerses,
Tu rechanges nos cœurs de cent sortes diuerses,
Bouillans & refroidis, craintifs & genereux:
Or nous vollons au ciel sans partir de la terre,
Or nous auons la paix, or nous auons la guerre,
Et n'auons rien de seur que d'estre malheureux.

E iii

《作品集》中的一页　戴波特作　马莱伯评注
巴黎　国家图书馆藏

政治抒情诗在马莱伯的诗歌创作中占据着中心位置。这种诗歌的主题是赞扬专制制度的历史成就。马莱伯的抒情诗具有演说词的色彩，他的颂歌是以诗歌形式表达的、与众不同的演说辞，专门献给国家社会生活的重大事件。诗人马莱伯通常仅仅把某个具体事件看作起始因素。他对这类事件感兴趣不是因为它可以当作叙事素材，而是因为它可以成为思考的对象。马莱伯颂诗的力量和艺术特点还在于他力图综合和传达那些由他对国家命运的理解而唤起的普遍情感和思想。马莱伯的政治诗无论怎样辞藻华丽和浓缩着理性（其中的优秀之作《为伟大的亨利国王的健康祈祷》、《颂吉祥而顺利地完成色当远征》和《颂路易十三远征》就属于这一类作品），它们绝对不乏热情洋溢。它们的基调是精神振奋的隆重雄壮，在某些作品中这种雄壮具有巴洛克华丽的色度。在马莱伯的颂诗里可以发现内心悲剧感的表现和回响，这种悲剧感是由折磨着专制政治的法兰西的矛盾和对国家未来的担忧所唤起的。

在诗人的哲理抒情诗中，主要体裁是所谓的“安慰诗”。这种体裁的典型范本是斯坦斯体诗《慰杜·佩尔埃先生丧女》。马莱伯有意识地对选定的题目作了具有普遍意义的诠释，把它当作对所有丧失亲人者的安慰。在诗里既没有丝毫对死者的暗示性描写，也没有任何使人察觉的具体的个人细小特点。诗人力图借助必须抑制痛苦的逻辑论证，消解友人的痛苦，并使他回到创作活动中来，为此，诗人在诗中宣传了充满自我抑制和自我放弃热情的斯多葛哲学。这首诗的结构也严格地符合逻辑，它不是取决于情感的自身发展，而是取决于思维从个别到一般的严格的连续流动。虽然诗作具有纯理性主义的性质，但它还是充蕴着情感的能量。马莱伯这种内在的诗歌力量的重要源泉是他对韵律的得心应手的把握。

106·

马莱伯的爱情抒情诗逊色于他的政治颂诗和哲理“安慰诗”。无论在马莱伯模仿时髦的上流社会风流诗时，还是在他谈论爱情时（主要在早期诗歌里），他的诗歌都过于直露，他没能创造出特别优秀的艺术珍品。马莱伯的才能得以生长繁殖的土壤不是亲密的情感，而是社会需要。

马丢林·雷尼耶写作爱情悲歌、斯坦斯诗以及各种小诗。但是，在他的创作遗产中占据最重要地位的是讽刺诗。雷尼耶的讽刺诗可以分为两个大类。第一类以政论抒情性为主；而在第二类讽刺诗里，描绘了社会日常生活的典型，或称风俗画场景，通常用术语“日常生活”讽刺诗来称呼。

雷尼耶的政论抒情诗的题材是各式各样的，但它们毕竟可以依据所涉及的问题的角度来确切分类。比如，社会问题（雷尼耶讽刺诗的主要对象是越来越强大的金钱权力和国王的宫廷）在讽刺诗第三、六、十四首中被提到首位，哲理问题（诗人的道德观染上了伊壁鸠鲁主义色调，它们带上了贺拉斯、拉伯雷、蒙田、沙朗影响的印记）表现在讽刺诗第五首，以及约定俗成地标着第十八首的那篇中。第二和第四首讽刺诗讨论了作家的社会地位问题，而诗人的美学观点在与马莱伯热烈争论的第九首讽刺诗，以及第十二和第十五首讽刺诗里获得了最充分的阐述。但是，无论雷尼耶诗作的内容是什么，凸现在他作品前景的照例是关于自然、诗歌使命以及诗人命运的沉思，这也是他的政论抒情讽刺诗的基本主题。与这一主题的主要作用有关的那种重要意义给雷尼耶（这一类型的）讽刺作品带来抒情性。雷尼耶的政论抒情讽刺作品受到浪漫主义作家非常高的评价不是偶然的。

雷尼耶的社会观点不仅体现在政论抒情讽刺作品里，而且也体现在描写日常生活的讽刺作品里。有些研究者顽固地极力将雷尼耶的这两种讽刺作品彼此分开甚至彼此对立起来。实际上，两者之间存在着最密切的内部联系。在日常生活讽刺作品里，主要是一些我们已经熟悉的主题。首先是讽刺地描绘亨利四世时期的宫廷贵族，其次是对金钱权力稳固所带来的恶

果的反映，以及在此基础上产生的对当时现实的另一面的兴趣和对精神上堕落的下层群众的兴趣。

在后来被命名为《讨厌或厌烦》的第八首讽刺作品里，雷尼耶惟妙惟肖地塑造了一个新型的贵族形象，一个爱虚荣的上流社会纨绔子弟，并对他加以尖刻的嘲弄。莫里哀（从《厌烦》开始）喜剧中的大部分讽刺形象是侯爵、宫廷贵族——他们是十七世纪贵族文明的体现者——都或多或少起源于雷尼耶的这篇作品，因为这部作品是当时社会现象的典型特点的集大成者。仿佛从活生生的现实中提取的鲜明、生动的人物形象也出现在雷尼耶的另一些日常生活讽刺作品中：第十首（《可笑的晚餐》）描写了首都贵族生活的日常情景，第十一首（《丑恶的寄宿》）的情节发生在夜店里。

雷尼耶诗歌创作的顶峰是著名的第十三首讽刺诗（《玛赛特》，发表于1612年）。诗歌的女主人公是一个由上流社会的交际花转变而成的贪婪而熟练的皮条客，她用虔信和伪善的假面来掩盖自己的真实面貌，通过这一人物，诗人成功地创造了一个具有很大概括意义的社会性人物。雷尼耶的这一篇讽刺作品揭露了他当时那个社会的统治集团，莫里哀的《达尔杜弗》与这部作品一脉相承。该诗所呈现的那种锋利而充满精到的警句和格言的文体，是出色的。雷尼耶追求讽刺诗内在戏剧性的努力在《玛赛特》中达到了高峰。这篇作品特别明显地证实了雷尼耶的创作在法兰西古典主义喜剧的形成中起到了多么重要的作用。但是，雷尼耶的遗产的文学史意义不限于此。雷尼耶对法国文学中讽刺性的和描写日常生活的长篇小说的发展，对诙谐诗的萌芽，都给予了相当重要的影响。在正在形成的古典主义艺术体系中，雷尼耶代表着精神上最民主，并且与文艺复兴时期的进步传统联系最紧密的那个流派。雷尼耶也是一个卓越的开拓者，他从各种倾向中慧眼独具地赞赏的许多东西，在后来的法国文学中都获得完善的形式并繁荣起来。

· 107

至于戏剧，使它成为法国艺术生活中焦点的那个时期还没有到来。亨利四世时期的戏剧除了占主要地位的巴洛克戏剧以外，同“七星社”的创作相比，还可以观察到古典主义倾向的继续发展。像让·谢朗德尔（1584—1631年，这里指他的剧本《狄尔与西董》的第一个版本，出版于1608年）和安托万·蒙克莱田（1575—1621）这样的作家，在依靠十六世纪下半叶法国悲剧的艺术传统的同时，又力图在反映和认识现实时加入更多的戏剧性和艺术客观态度。前古典主义思潮带有最大的心理描写深度和充沛的诗歌精神，它深深地印入了蒙克莱田的那些渗透着严峻的斯多葛主义道德的作品（悲剧《索福尼斯拔》，它的文本第一次发表于1596年，随后在马莱伯建议下由剧作家彻底改编成剧本《拉卡德蒙尼亚恩基》、《阿芒》、《苏格兰人》，出版于1601年，以及其他作品）。

3. 十七世纪十至二十年代法国文学中巴洛克和现实主义倾向的发展

专制政治的危机在亨利四世被刺死以后的十七世纪十年代后半期到二十年代初日趋严重，在这样的环境里，法国文学进程中发生着重大的变化。

专制政权在亨利四世时期取得的成就是不牢固的。反动势力首先活跃起来。在政府的对内和对外政策中，占上风的是与国家的民族利益相抵触的倾向。人民的生活条件显著恶化，胡格诺派阵营里的不满情绪不断增强，他们重新拿起武器起来斗争。大封建主们为了自己的利益利用正在出现的混乱状态，企图将之转变成一场“亲王之血”的起义（1614—1616），风潮逐渐席卷到社会底层群众。在这些年里，塞文地区的农民和诸如拉罗谢尔这样一些城市居民中的贫民阶层，成为国内胡格诺派反对力量的动力。1624年，声势浩大的农民起义在凯尔西地区如火如荼地展开。二十年代初，骚动蔓延到巴黎市民中的下层贫民。城市居民中发展起无神论，自由思想者领导的秘密团体的数量也在增加。1623年和1624年是底层民众对社会政治的不满达到顶峰的时期。接着，黎塞留执政以后，局势渐渐稳定下来，专制政治巩固的新阶段到来了。

席卷国家的社会风暴不可能不反映在文学中。当然，古典主义的追求现在还不会消歇。这些年头正是马莱伯创作过程的最后阶段。马莱伯的两个最著名的学生弗朗索瓦·梅纳尔（1582—1646）和奥诺尔·拉康（1589—1670）也是在这个时期开展其文学活动的。在拉康的诗歌中，田园戏剧作品《牧羊情景》（舞台演出在1618年，出版于1625年）具有特殊的文学史意义。拉康的这部作品无疑是在塔索、瓜里尼和于尔菲的影响下写成的。但它同时具有自己独立的诗学品质。在这篇作品里，贵族等级制观念、宗教主题与对财富的谴责、对隐居的赞美、对乡村生活的简朴习俗和快乐的颂扬结合在一起。这一田园作品的主要艺术价值在于作者对大自然特有的敏锐的抒情感悟（这使得拉康成为拉封丹的一个直接前辈）以及某些场景富有清新的诗意，在这些场景里，透过过度修饰的高雅的外表，显现出描写日常生活的喜剧轮廓。《牧羊情景》在风格方面是驳杂的，巴洛克特征和古典主义主题在其中相互交织。这部田园作品的戏剧结构比较松散，但它毕竟在准备向古典主义转变的过程中发挥了显著的作用，而演剧和戏剧创作领域里的古典主义是在二十年代末才露出端倪的。

然而，总体而言，在这个混乱而不安的时期，古典主义对纯理性主义的明晰、美学尺度和内在约束的追求被另一些思想和艺术意图排挤到了次要的地位。一方面，在十至二十年代之交，“天主教复兴活动”正在加紧进行。

耶稣会会士和其他反动教会势力一直企图粉碎自由思想派。自由思想哲学家瓦尼尼于1619年在图卢兹被火刑处死以后，对戴奥菲勒·德·维奥的轰动一时的审判(1623—1625)，是宗教裁判所为了达到上述目的而采用的残酷手段之一。反宗教改革运动的思想在那一时期的文学中有着各种各样的表现。首先应当提到的是拉·塞巴特的十四行诗集《定理》(1613年，其中展示了基督受难的故事在诗人意识里唤起的一系列令人神魂颠倒的幻象)和卡缪为了宣传目的而写的一些长篇劝谕小说。 · 108

另一方面，胡格诺教派阵营重新提高了自己的呼声。阿格里帕·陀比涅在晚年恢复了艺术创作。1616年他终于决定出版自己的《悲歌集》。从十六世纪七十年代到九十年代初的桩桩事件给这位富有战斗精神的作家留下了活生生的印象，并唤起他拿笔写下这部愤怒和雄伟的史诗性讽刺作品，而如今，这些印象在内心又与十七世纪头十年事件相符合。诗人所描绘的人民苦难的图景以其真实性令人震惊。这位胡格诺教徒对自己事业的正义性深信不疑，他的诗歌义愤填膺，对各位头戴王冠的暴君和他们的有爵位的走狗大张挞伐。在《悲歌集》之后，陀比涅出版了散文体讽刺作品《弗奈斯特男爵奇遇记》(前面的两部分出版于1617年，后面的两部分先后出版于1619年和1630年)，其中辛辣地嘲笑了一个受到国王宫廷施舍、整日在首都游手好闲的新型贵族。

二十年代初文学生活中极为重要的现象是与法国在这些年里迅猛发展的名为"自由思想"的运动联系在一起的。这里不仅是指广泛流传于贵族圈子里的涉及习俗的自由思想，即在道德问题上的犬儒主义和表面上的不信神，而且也是指自由思想的哲学，这种哲学按其本性而言是人文主义的，是与文艺复兴时期的先进学说存在有机联系的，在其中暗藏着反对国家制度的强烈火药(在这种自由思想世界观的土壤上形成了在艺术表现方面广泛而多样的流派，它们在十七世纪法国文学的发展中发挥了显著的作用)。无神论思想家瓦尼尼在第一个十年的法国展开了积极的活动。法国卓越的唯物主义哲学家皮耶尔·伽桑狄于1624年出版了第一本出色的著作，旨在反对经教会权威解释的哲学教义并起名为《反对亚里士多德学派的荒诞练习》。虽然反动势力进行了顽固抵抗，但是具有叛逆情绪的自由思想家的队伍直到二十年代中期仍在不断壮大。

这些年里，在自由思想潮流的基础上，抒情诗繁荣起来。诸如布阿罗贝尔和圣阿芒这样有才能的诗人，在他们的哲学有着浓厚自由思想色彩的时期写出了自己的优秀作品。从这种观点来看，马克-安东·德·圣阿芒(1594—1661)的创作特别具有典型意义，他是十七世纪文学名士中那些最早的代表人物之一，这批人后来因戴·戈蒂耶的关系而得了"怪诞"之名。

圣阿芒最出色的诗作充满着令人陶醉的内心独立精神，渗透了充实生活的感觉，充满任凭自己想象驰骋和感情恣肆的渴望。正是在二十年代，圣阿芒创作了这样一些巴洛克抒情诗杰作，如颂歌《孤独》或酒神赞歌《葡萄藤》，又如诙谐即兴诗《西瓜》或一组辉煌的卡拉瓦乔风俗画式的十四行诗，这些十四行诗将不知所措的文学名士们生活中如画般的瞬间定格在精巧的诗歌形式里。

圣阿芒随后一些作品的艺术价值稍稍逊色。在三十年代和四十年代之交，圣阿芒以诙谐诗歌的发起人之一活动在法国诗坛。他的一些诗，如《经过直布罗陀的航行》(1640)、《可笑的罗马》(1643)、《阿尔比恩[①]》(1644)，都包含有诗人旅途印象的记录，对各地风俗的幽默素描，对大自然的奇异描绘，也有对轰动一时的政治事件的讽刺性评述（比如在《阿尔比恩》中仿佛以嘲笑的口吻描绘了英国的国内战争），这些都是独特的诗体新闻报道。然而这些作品比较冗长，有不少还比较肤浅。在圣阿芒后来的一篇作品，即他的英雄田园诗《被拯救的摩西》(1653)中，合乎马里诺骑士诗歌传统精神的巴洛克隐喻显得离奇精巧，体现了宗教神秘情绪。

这个时期自由思想文学运动的核心人物是戴奥菲勒·德·维奥(1590—1626)和查理·索列尔(1602—1647)。戴奥菲勒是二十年代初危机时期自由思想文学的真正思想领袖。他出身外省一个信奉胡格诺教的小贵族的家庭，但不久就脱离了自己的家族圈子，从大学时代就过起了名士生活。最初他以剧作家的身份依附于一个流浪剧团，后来才活动于诗歌领域。诗人、散文家和剧作家戴奥菲勒艺术创作的旺盛时期正好在二十年代初。

109·

戴奥菲勒的哲学信念是在意大利唯物主义哲学家布鲁诺和瓦尼尼的直接影响下形成的。在这些信念的基础中，有对大自然的人文主义崇拜，而人是大自然不可分离的一部分。大自然按照自己的规律发展，不以上帝的意志为转移，自由思想的诗人根本否认上帝的存在。戴奥菲勒强调现实生活环境对人的制约。按照诗人的信念，人由“空气和泥土”组成。人生存的目的是享受。在每个人身上都储藏着神性的火花，都有开发自己天生条件、达到完善的渴望。

与文艺复兴时期的前辈不同，戴奥菲勒的情绪是悲观的。在他看来，人的现实生活命运是苦难。戴奥菲勒的社会观渗透着独立精神，其中包括对施加于人的个性之上的暴力的抗议。诗人仇视贬低人格的国王宫廷，谴责

---

① 古希腊人对不列颠群岛之称。——译注

对财富的追逐，对等级的傲慢感到愤怒。戴奥菲勒相信，人必然是孤独的，而他的命运则充满着不幸。戴奥菲勒提出了杰出人物舍己为人的友谊是人的相互关系的某种范例。而他本人也试图在与自己的贵族保护人的交往中获得这样高尚的友谊。但是，在与显赫的艺术庇护人的交往和渴望得到平等的过程中，他经常感受到失望、痛苦。



戴奥菲勒·德·维奥肖像 版画 十七世纪

戴奥菲勒·德·维奥本人的美学观点最系统地表述在诗歌《给一个夫人的悲歌》以及具有自传性质的未完成散文作品《滑稽小说片断》(1623)的“绪论”一章里。在其中，戴奥菲勒坚决摒弃了对古人的模仿。他要求文学无论在内容上还是在形式上都应当是与时代合拍的。戴奥菲勒赞成马莱伯的语言改革，但他拒绝将他作为一个诗人来仿效。戴奥菲勒将艺术家的真诚和直率作为一个正面纲领提出，诗歌应当是可靠地反映诗人感受的心灵日记。

在戴奥菲勒的诗歌中，起源于文艺复兴传统的现实性特点与巴洛克细腻的感觉和精巧性结合在一起。他同时代的大多数诗人都沉迷于沙龙和内宫的氛围里，但戴奥菲勒不同，他敏锐地感触着大自然。在自己的诗歌里，他非常成功地传达了大自然令人心醉的美妙，以及光的变幻、流水的婉转多姿、空气的清新和鲜花的芬芳唤起的那种愉悦。他也热情地眷恋着故乡的农村风景，他的兄弟还在那里劳动，耕种土地(《给兄弟的信》)。

戴奥菲勒的爱情诗对他的时代来说是不寻常的。它们没有故弄玄虚和装模作样，其中回响着真挚的热情，回响着阵阵炽热、美妙的激情，回响着真正的痛苦之声。在二十年代，戴奥菲勒的抒情诗越来越理智化，充满了哲学和政论的内容(《给一个夫人的悲歌》、《向同时代诗人们请求》，等等)。 ·110

戴奥菲勒的悲剧《比拉姆与蒂丝贝》(1624)也饶有趣味，它的戏剧性结构是陈旧的并且来自“七星社”的传统。戴奥菲勒的这部作品缺乏真正的斗争热情，它与通过人物再现申诉的哀歌和一系列抒情独白有某种相似之

处。但悲剧的构思是大胆的。戴奥菲勒的作品是青春的热情赞歌,幻想着幸福并向以往的残酷偏见挑战。戴奥菲勒的剧本透出对宫廷的敌意,把国王描写成暴君:他的阴谋是主人公灾难和死亡的根源。

二十年代,戴奥菲勒的这部悲剧当然具有向当权集团挑战的意义。后者也感到了这一点,天主教反动势力决定处死戴奥菲勒并借此恐吓自由思想派。他们利用诗集《讽刺诗诗坛》再版作为攻击诗人的借口,这本诗集收录了戴奥菲勒早期的一些情诗,而诗人本人并不知情。耶稣会士控告诗人犯了反道德和不信神的罪行,策划了一场对他的诉讼。他被投入监狱,审讯故意拖了两年。戴奥菲勒在监狱里患了结核病。直到黎塞留执政后,到1625年,国会才通过了最终判决,宣布将诗人流放。但是戴奥菲勒的健康已经遭到严重损害,1626年,他去世了,终于没有来得及施展自己卓越的诗才。

二十年代法国自由思想运动文学的另一位重要代表人物是查理·索列尔。他出身小法官家庭。索列尔文学活动的第一阶段还不成熟,他经常模仿风流英雄风格并试图获得来自宫廷的资助。二十年代初,索列尔对宫廷环境感到失望,并向自由思想派靠拢,对他鼓励最大的是戴奥菲勒·德·维奥。1623年,索列尔发表了自己最出色的作品,长篇小说《弗朗西恩的滑稽生活史》(简称《弗朗西恩》)。

在这部小说里,索列尔广泛运用了在他之前法国叙事散文已取得的成果,其中有十六世纪和十七世纪初的短篇小说、诙谐故事和滑稽故事的汇集。索列尔把所有这些五花八门的叙事素材机械地拼凑起来,由一条包含重大生活内容和情节的主线贯穿始终。故事讲的是一个出身破产贵族家庭的年轻人弗朗西恩的奇遇。索列尔创作了一幅当时法国现实生活的广阔全景图,描绘了外省的偏僻地方,学校的情况,巴黎社会渣滓们的生活方式,文学界的习俗,高雅沙龙里常客们的消遣,贵族大人们的娱乐。

索列尔力求以毫无修饰的、粗糙的日常生活形态再现生活,表现得就像他本人——一个世纪初生活艰难、具有不安分情绪的平民知识分子——所看见和理解的那样。索列尔认为,他的目的不仅是描写日常生活。他在这部作品的前言里着重谈到作者意图的讽刺性质,他对"自己这个世纪的败坏"感到愤怒,他说他要极力向人们揭示出"他们愿意沉溺于其中的恶习",他暗示,书中"包含的东西还没有任何人敢于说出来"。在小说中,索列尔激烈地抨击了贵族制度,这种攻击主要集中在作者的插叙里。索列尔以更加激烈的态度抨击了大资产阶级的代表人物,没有任何东西像资产阶级固有的对积累的贪婪、吝啬和傲慢更加使索列尔感到愤怒的了。

小说《弗朗西恩》的作者的哲学信念是以直率的自由思想和反教会、反宗教倾向为特征的。索列尔世界观的基础是他从文艺复兴时代继承过来并

从戴奥菲勒·德·维奥那里直接感受到的对自然的人文主义崇拜。

在弗朗西恩的故事里有不少作者自传性质的细节,它们再现了索列尔本人的苦难。在弗朗西恩的形象中还有许多来自戴奥菲勒·德·维奥的东西。索列尔试图通过自己小说的主人公,将十七世纪二十年代法国自由思想家的某种本质上概括的形象加以具体化,并发展这一形象。索列尔讲述了一个青年人的命运,他的内心世界是在与周围环境的冲突中形成的,这样,索列尔就为十七世纪二十年代的年轻人建立起一种历史。与此同时,作者还反映了战斗的自由思想派对不满政局的、曾给他们以庇护的贵族的幻想。就这个意义而言,经作者理想化了的人物克莱兰塔和拉依蒙达是非常典型的。

《弗朗西恩》的语言在当时是属于鲜明而丰富的。同时,索列尔的文体离十七世纪法国文学中古典主义范本的精炼相距甚远,它还有些累赘,有许多陈旧的句法结构;它的文体不乏自然主义的粗鲁味道。 ·111

索列尔的《弗朗西恩》从体裁上说属于流浪汉小说,但在这类小说的历史上占有独特的地位。比如,它与西班牙流浪汉小说的不同之处是它具有极为充沛的精神内容,它的作者强烈地倾心于评价自己主人公的正面理想。而像马·阿莱曼的《古斯曼·德·阿尔法拉切的生平》这样的西班牙流浪汉小说的范本,在揭露社会统治阶级时更无情更彻底。索列尔的《弗朗西恩》最有力地反映了进入十七世纪二十年代之际城市贫民阶层和平民知识分子阶层的思想激荡。《弗朗西恩》在其作者的文学活动中也是一个无与伦比的高峰。到了1626年,在发生了变化的政治情势压力下,作家不得不大力磨掉小说的锐气。《弗朗西恩》的第三版(1633)中的锐气更少。二十年代时,索列尔的创作还继续保持着批判占统治地位的风气的明确方向(长篇讽刺性摹拟小说《胡闹的牧羊人》,1628年)。但索列尔渐渐地离开了艺术创作,在得到法国历史编纂学家的职位后,他开始过起一种与世隔绝的生活,从事档案调查,编撰各种科学和道德教诲的著作。索列尔再次活动于文学舞台,是在投石党运动时期(一系列反对马萨林的抨击性政治小品,以及始于1648年,后未写完的长篇小说《波利昂德尔》)。投石党运动事件对索列尔并非没有留下影响。他失宠,被剥夺了历史编纂学家的称号。索列尔一生最后的岁月在贫困和无声无息中度过。

十七世纪十至二十年代法国戏剧领域的特点是悲喜剧(它把"学者的"、"合规范的"悲剧完全推向次要地位)和法斯闹剧的繁荣。正是在这个时期,悲喜剧特别流行,它没有任何规范(包括忽视"三一律"),涉及的题材极为庞杂,情节跌宕起伏,舞台效果令人眩目,把可笑和崇高、粗鲁和激情结合在一起。

悲喜剧作家之“王”毫无疑问是亚历山大·阿尔迪(1570—1632)。他是十七世纪最初三十余年法国戏剧界著述最丰,也许还是最著名的剧作家。阿尔迪曾长期为巴黎的剧院勃艮第演出厅服务,在那里,他负责张罗剧团的演出剧目。据阿尔迪自己说,1628年前他已经写下了将近六百个剧本(而总共有三十四部作品得以出版)。阿尔迪的单个剧本很难确定写作日期,但是很显然,在十七世纪初,阿尔迪写的主要是悲剧,而绝大多数的悲喜剧则创作于1610年之后。悲喜剧的情节取自古希腊罗马作家、薄伽丘、塞万提斯、蒙特马约尔和其他人,阿尔迪在他的剧本中塑造的主人公热情、积极,善于为自己的权利和幸福同代表社会非正义和历史偏见的力量作殊死的斗争。阿尔迪的创作属于巴洛克艺术,但同时,它在古典主义悲剧的形成中发挥了明显的作用。它动作性强、冲突激烈、充满戏剧波折,有助于克服文艺复兴时期悲剧中辞藻过分华丽的特性。

十七世纪十至二十年代以法斯闹剧艺术大师之首活动的是勃留斯坎别尔,他是许多喜剧独白序幕的作者,这些作品中的俏皮粗俗的笑话与出自学术著作和宗教书籍的引文滑稽地交错在一起。这个时期法国法斯闹剧明确的平民民主主义倾向在集市演员和喜剧作家塔巴兰的活动中达到了自己的高峰。剧作家创造了一个在舞台上与骗子郎中蒙多尔对话的机灵仆人的鲜明形象,这个人处处胜过自己的愚钝主人,还常常用不太礼貌的寓意形式表达中肯、尖锐的思想。塔巴兰的活动是莫里哀创作个性形成的源泉之一。他活动的几个主要时期正好遇上十年代和二十年代之交思想界不满情绪的高涨以及随后的低落。塔巴兰1618年起在巴黎开始活动,他的创作巅峰在1622—1623年,而1625年他突然在巴黎失去影踪并从人们的视野中消失了。从1622年起,在勃艮第演出厅演出的是著名的三人丑角演员组,他们是戈蒂耶-伽基尔、格罗-纪尧姆、丢留蓬。然而在这些演员的法斯即兴演出中,出现在前景的是感官的自然主义因素和娱乐性倾向,其中的讽刺揭露成分明显地减弱了。

二十年代末,法国社会生活中出现了变动。攻克胡格诺派最后的堡垒拉罗谢尔要塞,是专制政体走向彻底胜利道路上的一个重要时刻。自由思想者运动被粉碎了,这个运动的大多数代表人物转向了黎塞留一边,成为专制君主制度的信徒(盖斯·德·巴尔查克、布阿罗贝尔、圣阿芒以及其他一些人)。法国文学发展的新阶段开始了。

112·

4. 十七世纪三十年代和四十年代前半期的法国文学

法国文学史上接着到来的一个时期从十七世纪二十年代末一直延续到

四十年代中期，正处于枢机主教黎塞留执政下法国专制君主政治势力增强的时期。这个时期法国文学生活的特征是：国家政权和贵族阶层企图使语言发展和艺术创作屈从自己的影响；古典主义美学取得了新成就，正在把自己的影响范围扩张到散文和戏剧；高雅文化（“高雅”这一术语，作为文化的一种标志，是贵族圈子里首先提倡的，它源于法语单词“precieux”，意即贵重、精美，或者转义为多情、矫饰）繁荣起来。

枢机主教黎塞留给国家的精神生活以明显的影响。他赋予文学和戏剧的宣传和教诲作用以巨大的意义，并努力把最具才华的作家吸引到自己一边。枢机主教指导顺从自己的抨击小品作家和政论家的活动；为了自己的目的，利用泰奥弗拉斯托斯·列诺多于1631年创办法国第一张报纸；拨出相当多的经费给予作家津贴和奖励。黎塞留给剧院以最大的关注，高度评价戏剧艺术对社会舆论的影响程度。

黎塞留以及追随他的国家政权的其他代表人物，在保护文化活动家的同时，从掌权者的角度制定了规章制度，使创作积极性的表现有章可循，从而阻止了过分爱好自由和现实主义的直率倾向的发展。这种由上而下加在艺术活动家身上的压力的一个鲜明的例子，我们可以在高乃依和普桑的自传里发现。

除了希望推进祖国的文学和本民族语言的繁荣之外，类似的理由迫使黎塞留于1634年建立了法兰西学术院。学术院的主要任务是编撰法语词典和语法教科书，审议学术院成员（其组成人员由黎塞留亲定）所写的作品，从演说学和修辞学的角度为庄重散文建立无可挑剔的典范。黎塞留在必要的情况下不遗余力地利用法兰西学术院干预文学生活和对作家不断施加压力，关于高乃依的《熙德》的著名争论就是明证。

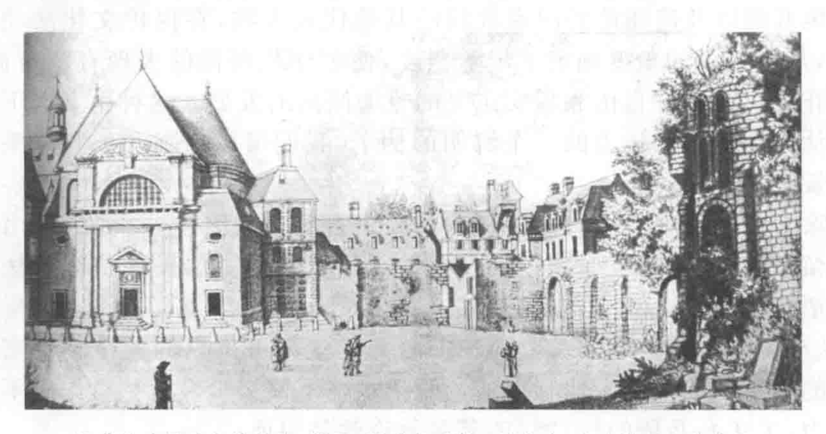
法兰西学术院从存在之初就对制订古典主义诗学的理论基础起了重要作用。成为学术院第一批成员的大多数作家都是马莱伯理论的始终不渝的拥护者，都崇拜清晰、逻辑严整、理智冷静，都相信建立在稳定的纯理性主义基础上的艺术创作规则是不可动摇的。

黎塞留希望法国文学以崇高的格调反映英雄的情感和行为，给风尚以高尚的影响，用自己的成就为国家增光。枢机主教的文学嗜好在贵族阶层的美学需求中获得了反响，显贵们在这些年里越来越多地为自己保留了艺术趣味问题上最高仲裁人的角色。例如，遵守所谓“礼节”的坚决要求正出自贵族圈子；这种规则已经成为未来艺术创作的基本法则之一，并禁止描写那种可能因自己的“卑陋”而刺痛上流社会纤细的受众的东西。也正是这批贵族宣布以自己的作品赢得读者“喜欢”的那些作家的才能是衡量艺术品质量的主要标准，并且，评价这种才能的最终准则仍然是上流社会少

数精英的意见(而那些最著名的作家则客观地利用这种“喜欢”的美学要求作为同艺术法则的暴君斗争的工具)。树立上流社会在美学和文学问题上的权威,这首先是由国内已经成熟的社会情势所促成的。十七世纪法国资产阶级主要集团的特征是渴望在专制君主政体庇护下与贵族中的进步分子协调一致。资产阶级同贵族的这种暂时的接近,不可能不对文化的发展造成明显的影响,并为宫廷中贵族趣味强有力地影响出身于第三等级的文学家创造前提。

贵族沙龙是这种影响的传播者,其中最著名的首先是1610年左右由朗布绮侯爵夫人卡特琳·德·维逢开办的朗布绮公馆;沙龙的繁盛时期从二十年代末延续到四十年代中期。朗布绮公馆是贵族头面人物聚会的地方,但那些非贵族阶层出身的作家也可以前来造访,假如他们的创作引起了注意,他们的性格不那么放纵,他们的观点不是挑衅般地不安分的话。

113·



巴黎的波罗雅尔修道院 版画 耶利米亚斯·沃尔夫 十七世纪末的情景

朗布绮公馆像当时其他贵族沙龙一样,培养人们崇拜上流社会的优雅风度和殷勤潇洒,给予十七世纪法国文学不小的影响。贵族沙龙在促进发展雅致的美学趣味的同时,妨碍了现实主义倾向的传播,限制了充分地、全面地和大胆直率地描绘周围现实情况及其弊端的努力。

朗布绮公馆在文学语言的发展中起了双重作用。它是培育上流社会风度的一所学校,十七世纪上半期法国许多文学家都在那里接受过锻炼,它当然并非没有好处:它促进了语言文化的精致文雅,这也成为十七世纪下半期法国文学发展的重要前提。与此同时,沙龙培养起来的严格纯语主义(要求用“纯净”法语,十七世纪三十至四十年代法语卓越的专家克洛德·沃日拉宣传过这一主张),使文学语言变得贫乏、缺乏生气。纯语主义的特征是:以理智规则和上流社会礼节规则为方针;将词汇区分为“崇高的”和

“低俗的”；严峻地指责俚俗语和口头用语，提到日常事物就总有点“污秽”；极力割断文学语言的民间根源。贵族沙龙和高雅文学家们精制出的语言，从“规则”的角度看无可指责，然而是经过整理、有点拿腔拿调的，其中反映了贵族渴望使自己与周遭社会形成对照和与人民大众的语言习惯划清界限。

朗布绮公馆常客们的语言与五十年代高雅文人圈子里惯用的乖僻比喻还有很大差别，后者有时达到荒谬和可笑的地步，因此莫里哀在《可笑的女才子》里以极为辛辣的讽刺加以嘲笑。三十至四十年代的贵族沙龙语言的特点在相当大的程度上是具有分寸感和纯理智主义的清晰。嗜好等级独特性、倾心巴洛克的奇巧精致，从一开始就与接受和鼓励古典主义倾向结合在一起。直到四十年代，沙龙内部才发生了不和，并在古典主义原则的拥护者（以夏普兰为首）与巴洛克趣味和理想的崇拜者（聚集在瓦蒂尔周围）之间出现了分明的界限。

· 114

这个历史时期法国精神生活中的另一个代表性现象是所谓继续加紧进行的“天主教复兴运动”。在底层居民中间开展慈善活动的教士文桑·德·保罗（1581—1660）是这一运动的捍卫者中突出的一位。同时，他在1627年创立了反动势力手中最强有力的武器之一圣餐会，该会将慈善事业与热心监督遵守教会正统教规的情况集于一身（后来，莫里哀在自己的《伪君子》里讽刺地揭露了他的活动）。由身居高位的人物领导的这个团体的暗探们渗透到各个角落，上自国王周围的人下至工匠和普通工人，只要发现不可靠的人和自由思想的人，就一个不漏地加以逮捕。

然而，对天主教正统思想持反对立场的宗教运动恰恰也发生在这个时期，它冠以詹森主义的名称，后来在国家的精神生活中发挥了明显的作用。波罗雅尔修道院成为这个运动的中心。在我们感兴趣的这个历史时期里，这一运动的命运中有两个最具戏剧性的标志，一个是枢机主教黎塞留于1638年下令逮捕波罗雅尔修道院信徒们的精神领袖、耶稣会的激烈反对者、修道院院长圣西兰；另一个是弗兰德神学家詹森写的论著《奥古斯丁》于1642年遭到教皇的指责。詹森的著作陈述了被官方驱逐的教派代表们的信仰学说的核心理论基础。

本时期法国文化中一个特别重要的现象是与勒内·笛卡尔（1596—1650年；他的主要著作是《指导理智的规则》，约1628年；《方法谈》，1637年；《形而上学的沉思》，1641年；《论心灵的各种激情》，1649年）相联系的唯理主义哲学的繁荣。

在笛卡尔的学说和同样充满着唯理主义原则的古典主义美学之间，存在着深刻的内在联系。笛卡尔不是古典主义艺术体系的直接奠基人，就像

稍早时候人们所确信的那样。但他的哲学给这个体系的形成和传播以明显的影响。论著《形而上学的沉思》和《论心灵的各种激情》在这方面起了特别重要的作用。

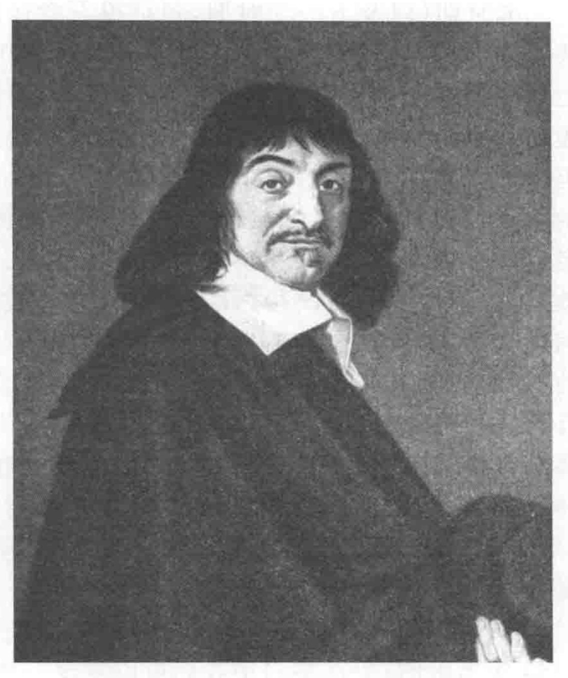
笛卡尔的方法论是在当时的科学，首先是在数学成就的基础上发展出来的，它教授的是一门严格理性的学科。它促使人们在探索真理时不依靠传统和对权威的无可抗辩的服从，而是依靠清晰地区分各种现象的能力，用分析的方法将现象划分成各个部分，用推理和综合，合乎逻辑地、前后连贯地从简单引向复杂。笛卡尔的著作不是用拉丁文，而是用法文写成的，它在同时代人中获得了巨大的成功。支持詹森派的波罗雅尔修道院的附属学校很快就成了笛卡尔逻辑的真正发源地。波罗雅尔的影响对十七世纪下半叶法国古典主义文学的发展是相当重要的。

这位思想家的伦理观念特别充分地反映在《论心灵的各种激情》里。笛卡尔受到过新斯多葛主义，其中包括杜·维尔的道德观点的影响。哲学家在自己的论著中描叙、分类、评价了人的各种类型的情感。在这里，他的方法的基础首先是用分析法对现象作区别，以及把这些现象中的每一个都归纳为“纯粹的”、抽象的本质。笛卡尔的伦理理想是人不屈不挠地控制激情，是人的内心平衡，是在此基础上滋生的崇高的精神上的满足感。笛卡尔崇敬人的精神力量和人掌握环境的能力。笛卡尔对激情本身并不予以谴责。激情，能够成为行为的有效刺激剂，能够鼓舞人去建功立业。但是，他认为，激情应该经由理性制约，应当符合真理和美德的概念。至于那些“坏”激情，笛卡尔则认为，应当与它们作斗争，把它们从意识中驱逐出去并遏止它们。笛卡尔关于宽宏大量、自制力、激情服从理性原则的伦理学说，与高乃依悲剧主人公形象所体现的那些道德追求是同出一源的。

笛卡尔的形而上学体系遭到了皮耶尔·伽桑狄（1592—1655）从唯物主义立场出发的批判，伽桑狄是十七世纪中期法国哲学中自由思想派最杰出的代表人物。伽桑狄作为《反对亚里士多德学派》（1624）的作者，是笛卡尔在与中世纪经院哲学斗争中的同盟者。同时，他批评了笛卡尔具有二元论性质的哲学。伽桑狄本人试图唯物主义地解决思维和存在的关系问题，并宣称感性经验是认识的基本源泉。伽桑狄将伊壁鸠鲁作为出发点形成了自己关于物质结构的学说。他指出，物质是永存和无法破坏的，他认为空间和时间是现存事物的客观范畴。伽桑狄的伦理观也与伊壁鸠鲁的学说紧密相连，他确信（在他死后的1658年才出版《哲学体系》一书里）人具有现世幸福的权利，并有意识地以此与教会确立的禁欲主义世界观相抗衡。

伽桑狄在自己的哲学观点中并没有坚持前后一致，他的学说和社会观点中的矛盾一年比一年加深，他的哲学中的唯物论倾向与对神学的步步退

让和对宗教神的承认同时并存。但这些让步在相当大的程度上是迫不得已的。观点中的矛盾，是由法国专制政治条件下进步哲学思想必定要遇到的那些困难所引起的，这种矛盾现象，对于伽桑狄同时代的其他一些杰出的自由思想家来说也是很典型的。加·诺德（1600—1653）和弗·拉莫特·勒瓦耶（1588—1672）都试图在信誓旦旦地守法的严实外衣包裹下，隐藏自己学说的反宗教的和叛逆的本质，这类做法也是很有代表性的。



笛卡尔肖像 弗朗斯·哈尔斯 巴黎卢浮宫藏

伽桑狄的哲学给予法国进步文学富有成效的影响，不过与笛卡尔学说相比，这种影响是在另一些层面上的。伽桑狄的继承者是西拉诺·德·贝尔热拉克。伽桑狄的学说在莫里哀和圣埃弗勒蒙的世界观的形成中起了重要作用。七十年代，拉封丹通过伽桑狄的学生、旅行家贝尔涅了解了伽桑狄的哲学。拉封丹在这些年里写的一系列哲学寓言，宣传了这位自由思想家的观点。

伽桑狄对艺术文学的影响首先与现实主义原则的发展相联系，后者在十七世纪下半叶变得特别显著，而当时，正如在“黎塞留时代”文学中那样，它的比重相对来说很小。

三十年代和四十年代上半期的法国是感情强烈的抒情诗的衰落时期。马莱伯的学生拉康、梅纳尔、贡姆巴研究出一些崇高、雄伟的诗学体裁，但他们缺乏这位前辈特有的内在力量。自由思想派里产生了几位具有巴洛克气质的有才华的诗人。作家弗朗索瓦·特里斯丹·埃米特（1601—1655）继承了戴奥菲勒·德·维奥的抒情传统。他度过了动荡的、充满传奇色彩的一生（他在长篇传奇故事《颠沛流离的少年侍卫》里描写了自己的青年时代）并极力保持自己对国王宫廷和黎塞留的独立态度。但是，与戴奥菲勒·德·维奥相比，特里斯丹·埃米特在诗歌里受马里诺影响的精巧程式化特点有余，而心理深度不足。

本时期(以及下一个时期,包括投石党运动引起的社会危机的那些年头也是如此)法国诗歌中一个独特现象是手工业者诗人亚当·比约(同时也以“梅特尔·亚当”之名而为人所知)的创作。比约在自己出生的城市里做讷韦尔女公爵的宫廷细木工。他没有受过教育,自己学会了读和写。但诗歌灵感像泉水一样从他心里涌出。一个细木工诗人创作了音调铿锵的颂歌、斯坦斯诗歌、回旋诗、箴言诗和歌谣的传说传到了首都,引起了著名的文学家、宫廷贵族和黎塞留本人的注意。大家很惊讶,一个未受多少教育、没有掌握文化奥秘、没有研究过作诗技巧的人,能够创作充满幻想、闪烁着活生生的思想、形式和谐的诗歌作品。所有这些都与占统治地位的诗学毫无关系,这仿佛是一个奇迹。比约好几次去巴黎希望找到有财有势的庇护者和获得专业文学家的地位。但他的心愿注定不会实现,首都的习俗很快就使他失望了。而且,贵族的和文学的首都巴黎本身,不仅怀着惊讶,而且也怀着相当大的嘲弄态度对待他,给他起了一个绰号叫“带刨子的维吉尔”。比约不得不在讷韦尔居住下来,重操旧业,勉强度日。

116·

在比约的创作(他出版过两本诗集:《塞子》,1644年;和在其死后于1663年出版的《手摇钻》)中我们可以发现一些与自由思想家的诗歌相互唱和的作品。像圣阿芒、特里斯丹·埃米特、维翁·达利勃雷、斯卡龙这样的人对比约极有好感绝不是偶然的。梅特尔·亚当和当时其他诗人一样,为寻求庇护者创作过辞藻华丽的赞美诗歌。他涉足过巴洛克诗歌传统的题目:关于死亡的无限威权、人的存在的脆弱、幸福的虚幻的沉思,颂扬追逐享乐(有时用相当直率甚至有点粗鲁的形式),赞美爱情以及首先赞美酒。比约的酒神歌曲之一获得了人民的认可并在整个法国传唱直至今天。比约的许多诗总体上都杂有歌曲因素。梅特尔·亚当的世界观贯穿着日常生活的尖锐对比感。比约的诙谐类作品,散发着民间的挑衅性幽默。在比约那些最出色的诗里,艺术地再现了他周围现实中的激烈矛盾:一直伴随着他的苦难、贫困,对笼罩在四周的不公正现实的愤怒,与此同时,还有对确立公平正义的渴望,为自己的劳动而自豪,意识到自己心灵比那些富豪更优越。正如这位自学成才的诗人在一首诗里唱道:

> 不要让我用出身下层者的语言
> 赞美亲人和友人,
> 我能够用上帝的语言说话。

比约的另一个特点是,在投石党运动的纷乱年头他仍然认为必须挺身

而出反对权势炙手可热的大臣的为所欲为(诗歌体马萨林篇[1]《投石党木槌》,发表于1651年)。在比约的诗篇中,向外迸发出对来自人民的思想倾向的直接反映,在艺术范围里表现出他们被法国专制政治强力所压制的创作潜能,这就是他诗歌的异乎寻常的美质。

十七世纪三十和四十年代诗歌中的另一种完全不同的现象是社交界沙龙里各种品类的抒情作品的繁荣,包括巴洛克高雅文学惯用的品种和长篇风流英雄传奇故事。高雅诗人活跃在小型抒情体裁领域里,创作马萨林篇、十四行诗、歌曲。他们转向中世纪文学中流行的抒情样式:田园诗、回旋诗、叙事谣曲,他们恢复了精致而戏谑的诗歌小品的著名大师克莱芒·马罗的传统,模仿古老的骑士传统故事的语言和形象。这些诗人的创作没有多少认真的感情。高雅抒情诗人们的诗作通常总是巧妙的、充满言过其词的长篇恭维话,比如将女士的美貌与大自然的美丽相比较,与朝霞的光芒相比较,她用自己神妙的形象压倒了朝霞的光彩;要不就是因傲慢的情人冷漠无情而抱怨哭诉。高雅诗人们的风格明显地打上了矫揉造作的印记,并通篇是十五至十六世纪时意大利彼得拉克诗派广泛采用的那些手法,如长篇隐喻,鲜明的对照和夸大其辞,文字游戏。高雅抒情诗的必然归属是所谓的pointe,即诗歌创作的公式,其中包括精彩的俏皮话成分,并成为作品结构中达到顶峰的关键。

围绕在德·朗布绮侯爵夫人身边的最有才华的诗人是文森·瓦蒂尔(1598—1648)。他出身富裕的资产阶级家庭,善于凭借自己无穷无尽的虚构、机智和雅趣,长时期里成为德·朗布绮沙龙的偶像。瓦蒂尔在自己的诗歌里经常能成功地摆脱演说术的俗套和陈腐典雅的刻板套语,使韵律达到了令人迷恋的自然和灵巧。在瓦蒂尔的诗中,一方面有巴洛克过分装饰的影响,一方面又透露出古典主义倾向。在他的诗歌中,可以听到后来拉封丹《故事集》特有的诗歌音调,这些调子为绍利耶和拉法尔的伊壁鸠鲁式诗歌,为"轻快的"阿那克里翁式的洛可可诗歌,也为伏尔泰的抒情诗开辟了道路。瓦蒂尔本人对文学活动并不重视,他也无意出版自己的诗作,这些诗在他死后才开始收集并出版。瓦蒂尔生前的巨大名声靠的是他那些供指定的公众阅读的书信,在书信中,瓦蒂尔比在诗歌中更多地表现出对寻求巴洛克夸饰作风和虚构效果的嗜好。

高雅作家一方面创作了在十七世纪第二个四分之一时间里非常流行的长篇风流英雄小说,另一方面又极力为贵族代表人物的思维方式和行为裹

---

[1] 当时一种反专制的政治诗文小册子。——译注



短诗集《尤利之花环》(手稿本)中的水彩画
尼科拉·罗贝尔 诗集赠给朗布绮侯
爵夫人的女儿尤利·安日妮

上英雄的浪漫主义外衣。

这些卷帙浩繁的作品的基础照例是一些和国王、王子、官居高位的人物的奇遇故事,是关于他们的风流韵事,是他们建立的数不清的战争功勋的故事。这些小说的情节通常或者发生在奇异的国度里,或者发生在幻想出来的古代历史的某个时候。但是,透过这种奇异的或历史的假面舞会的虚幻遮盖,明显地暴露出十七世纪的法国贵族的特点,法国日常生活的特点,法国的观点、理想和幻想的特点。

法国风流英雄小说有其自身发展过程。假如说,在十七世纪初,最流行的是以于尔菲的《阿斯特雷》为代表的田园牧歌体裁,那么,后来(特别在投石党运动临近和这一事件盛极之时)高雅小说采取了更加富有戏剧性的冒险小说或者风流英雄小说(就这个术语的现代意义、狭义的意义而言)的形式(《阿斯特雷》的最后几章显出了向这个方向的转变)。这种小说充满了对当时政治生活事件的回响,充满了对争夺国家权力的战争和事变的描写,并用理想化的色彩描写了对当局不满的显贵们的活动。在高雅小说发展的这个阶段,贡伯维尔(《波勒山大》,1629—1637年)、拉·卡普勒内德(《卡桑大》,1642—1645年)、若恕·斯居戴利和玛德琳·德·斯居戴利(《易卜拉辛,又名伟大的巴夏》,1641年;《阿塔梅涅,又名伟大的西律斯》,1649—1653年)获得了巨大的成功。

在这个时期,最具有文学史意义的事件是由马莱伯事业的继承者让·夏普兰(1595—1674)、盖斯·德·巴尔查克(1597—1654)和克洛德·沃日拉(1585—1650)制定出古典主义理论,并于1630—1640年间在戏剧领域里确立起古典主义美学。

克洛德·沃日拉在自己的《法语刍议》(1647)中,就纯语主义地"清理"文学语言和缩小它的社会基础而言,比马莱伯走得更远。对于沃日拉来说,文学语言纯洁和正确的主要标准是"好的语言习惯"。但是,他的这个

术语所指的已经几乎仅仅是来自少数宫廷贵族的习惯用语了。

至于说到盖斯·德·巴尔查克，那么，他为制定古典主义感受世界的思想基础做出了相当重要的贡献。巴尔查克的《信札》受到了极大的欢迎，它的第一版于1624年问世。在《信札》中，巴尔查克呼应了自己时代社会和精神生活中的迫切问题，以一个权威的法官的身份对解决上流社会关心的道德和美学问题发表了自己的意见。巴尔查克的通信里包含了文学批评和与众不同的政论演说体裁的特点，这种体裁似乎是一种针对专制君主制度统治时代陷于衰退的政治雄辩术的替代品。一系列论著也出于巴尔查克之手。在论著《君主》(1631)中，巴尔查克描绘了理想君主的形象，君主应当从思考自己权力的"神圣"起源中获取力量，同时严格遵守法纪，避免像暴君那样使用强力，同时实现国家的民族统一。在自己的作品里，作家赞扬了古罗马人精神的伟大和爱国主义，他认为，古罗马人的公民信念，古罗马人的业绩，应当成为他的同胞——隶属于专制君主制度的法国人的典范。巴尔查克的作品是用深思熟虑的崇高文笔写成的，里面有法语特有的大段大段的长复句，尽管毫无疑问地受到了巴洛克风格的影响，但是在法国古典主义繁荣的准备阶段起了重要的作用。 ·118

夏普兰的美学思想散见于他的书信和文学批评随笔中。按照夏普兰的哲学信念来看，他是伽桑狄的拥护者，是把内心平衡和安宁原则作为一种温和理想的伊壁鸠鲁主义的信徒。夏普兰的美学观点则完全是唯理主义的。根据他的看法，美是理智所操纵的永恒而不变的规则的具体化，这些规则可以确定下来作为不可更改的标准。由此，理论家夏普兰产生了他特有的对规则的崇拜，这些规则是任何一个艺术家必须遵守的。对规则万能的深信不疑不可避免地给这位古典主义批评家的观点增添了教条主义和拘泥小节的色彩。据夏普兰看来，在文学中取得创造性成就的首要前提，与其说是内部才能和丰富的想象，不如说是作家渊博的理论知识，是他的技术装备程度，是他的合乎逻辑规律的思维、仔细地选择和调配作品的各个部分的能力。夏普兰在建立自己美学体系的同时，追随着十六世纪意大利古典主义理论家维达、斯卡利杰的足迹，对这些人来说，十六世纪初重新发现亚里士多德的《诗学》是他们具有决定意义的动机。正是在这些人的著作的影响下，夏普兰确立了对古希腊罗马文学的赞赏态度，把它们当成最完美的典范和不可更改的模仿源泉。

夏普兰作为政府的一个代理人也有着巨大的影响。而且，夏普兰的文学政策问题咨询人的这种半官方地位直到柯尔培尔时期一直保持着，虽然他于1656年发表的长诗《贞女传》是完全失败的。

十七世纪三十至四十年代，与夏普兰同时在古典主义理论界出名的人，

还应该提到拉·梅纳尔德尔(《诗学》,1639 年)和陀比涅(他的重要著作《戏剧实践》出版得稍晚,1657 年)。

本时期特别重要的一件事是古典主义理论占领了戏剧创作和戏剧演出领域。正是在三十至四十年代,在舞台实践中最终确立起标准和规则的那套体系,决定了后来古典主义戏剧演出活动的许多特征(与此相关的美学思想最出色的文献是 1631 年梅雷为《西尔瓦尼尔》的出版写的序言;夏普兰的批评随笔尤其是他于 1630 年 11 月 29 日致戈陀的信;以及与围绕高乃依的《熙德》的争论有关的资料)。

古典主义美学是在与巴洛克戏剧中占统治地位的美学趣味的争论中形成的,它的特点是将文学体裁清晰而严格地区分为封闭和不变的几个类型。其中的每一种类型都有自己的有效范围。依据不同的题目,将题材划分为"崇高的"和"低俗的",并确定它们的等级。悲剧属于"崇高"体裁之列,它规定要表现国王、将领以及他们的亲信这样一些国家政权的代表人物,表现他们充满强大激情的内心世界,具有全民族意义的道德国家层面的问题要倚靠这些人去解决。在古典主义作家看来,似乎只有这些人才具有精神自由并能够自我牺牲和建功立业,正因为如此,也只有这些人才有资格作为悲剧主人公。而喜剧是一种"低俗"体裁,它的任务乃是嘲笑普通人的缺点和恶习。古典主义理论的基本规则之一是"调子统一",禁止在同一作品里混淆悲剧和喜剧成分。

悲剧作为一种戏剧创作体裁是由理论家特别吹毛求疵地加以规定的,119· 其情节按规定的推荐要么来自古希腊罗马文学,要么来自古代历史。这样,就制造出与现代生活的时间距离,对现代生活中炽热问题的理解就不是直接的,而是间接的。"上流社会礼节"规则斥责描写肉体和物质方面的任何细节,它把悲剧中的外部动作因素减缩到最低限度(外部动作因素在巴洛克悲喜剧里起了巨大的作用):舞台上不应该有残杀,决斗时的厮打,扇耳光等等。古典主义理论也禁止群众场面,悲剧偏重心理描写也与这个概念有关,古典主义剧作家不是到广大社会力量的冲突中,而是到选出的主人公的内心自我斗争中去寻求重大矛盾的解决。

十七世纪古典主义戏剧表演的特点也可以这样来解释。纯粹的观赏方面(除了演员姿势和舞台场景的生动的雕塑性因素之外)在古典主义演出中没有发挥显著的作用。舞台外发生的主要事件是由人们叙述的,而不是展示出来的。古典主义戏剧表演的美学核心包括朗诵、语气的精细协调和演员面部非常细腻的表情。这就是期望达到艺术目的——揭示主人公精神世界——的一些基本手段。

由"专业"理论家和上流社会的艺术鉴赏家积极推行的著名的"三一律"

(时间、地点、情节统一)的任务就是为了最大限度地浓缩戏剧情节和将情节重心集中在主人公内心斗争之上。这些规则要求,舞台上描述的事件,延续时间不超过二十四小时,发生在一个地点并围绕一个核心冲突展开。在古典主义“三一律”的理论中体现了唯理主义关于剧场演出逼真性的概念,这种演出是通过使现实的时间和程式化的舞台时间相接近的方法完成的。这个理论,树立了空间和时间实际上统一的概念,与不久前还在法国舞台上占优势的所谓“全剧各景同时展示”的认识时间和地点的原则(按照这一原则,整个舞台被分割成若干小区间;这些区间的舞台设计再现出情节发生的各个地点,并仅仅机械地用脚灯和正门来统一)相比较时,具有明显的优点。与此同时,进步的美学追求在“三一律”中得到了教条式的片面体现,从而束缚了剧作家的创作自由。

必须指出,法国古典主义剧作家的艺术实践无论在内容上还是在形式上都没有时时符合“专业”理论家规定的“三一律”框架。更何况古典主义理论不得不在与巴洛克趣味的斗争中站稳脚跟。同时,在十七世纪三十至四十年代个别剧作家的创作中,古典主义倾向与巴洛克因素错综复杂地交叉在一起。

古典主义规则首先在田园牧歌作品(梅雷的《西尔维亚》,1631 年)领域中获得了胜利。随后,悲喜剧作者们开始考虑这些规则。最后,从 1634 年(梅雷的《索福尼斯拔》)起,“正规的”悲剧开始复兴。但这已经不是罗伯特·加尼埃或者蒙克莱田时期的早期“正规”悲剧了,它有机地吸收了阿尔迪创作巴洛克悲喜剧的经验,同时增添了内部戏剧性。

在十七世纪三十至四十年代法国戏剧创作界最杰出的代表人物中间,除了上述的古典主义首创者梅雷以外,追随高乃依的还应当特别注意让·罗特鲁。让·罗特鲁(1609—1650)的创作道路鲜明地证明了在我们研究的这个时期,法国戏剧创作中占统治地位的艺术倾向的丰富性和多样性。罗特鲁是高乃依的同时代人和朋友。虽然古典主义思潮也随着时间的推移影响到这位剧作家的艺术处世态度,但就本质而言他的艺术处世态度仍然是巴洛克的。罗特鲁在二十年代末开始活动时是阿尔迪传统的继承者,充满奇异冒险因素的巴洛克悲喜剧是他长期以来最喜欢采用的体裁,这些戏剧的特点是含有复杂的阴谋,其情节是从意大利和西班牙文学中借用来的。在罗特鲁的悲喜剧中(比如在《被追逐的拉乌列》中),进步思想和意图,对作为等级制度牺牲品的个人的人文主义同情,对掌权者恣意妄为的抗议,上述这些与悲观的主题、关于人生价值的相对性和虚幻性、幸福的不可靠、空幻的思想结合在一起。在这一组作品里,罗特鲁已经表现出一个剧作家独特的创作作风:偏爱跌宕多姿的情节和感人肺腑的情景,偏爱描 ·120

写充满激情和性格冲动的人物，文笔富有情感表达力，喜欢采用抒情性插话。

从三十年代中期起，罗特鲁也开始遵守古典主义的那些“统一”原则，并主要模仿剧作家塞涅卡的精巧演说，创作了古希腊罗马题材的悲剧（《垂死的赫拉克勒斯》，1634 年；《安提戈涅》，1638 年；以及其他作品）。在转向喜剧时，罗特鲁除了采用西班牙范本的情节外，还从普拉图斯那里获取情节，并进行了改编（《梅涅赫美》，1631 年；《两个索其》，1636 年）。

罗特鲁的喜剧作品具有巴洛克所特有的艺术地感觉世界的清晰印记（情调变换，突如其来爆发的戏剧性语调，爱好人性分裂和幻觉压倒真实的主题）。同时，在这些作品中神来之笔俯拾即是，这些精巧之处后来也得到十七世纪下半期和十八世纪上半期法国喜剧大师如莫里哀、勒尼亚尔、马里沃等人的继承。

四十年代是罗特鲁创作最独立和最成熟的阶段。在这个时期，他创作了自己最著名的一些剧本：悲剧《“真正的圣徒”格涅齐》（演出，1645 年；出版，1647 年），它的主题思想在某种程度上接近高乃依的《波利耶克特》，以及《韦恩采斯拉夫》（演出，1647 年；出版，1648 年）。后一部悲剧的主人公拒绝王位，因为他无法调和内心慈父般的感情和君主的责任。虽然这两部作品也诠释了对古典主义戏剧来说是具有代表性的重大冲突，但这些冲突的诗学解决却在很大程度上渗透了巴洛克的主观性、动人性和悲观精神。罗特鲁最后一部出色的悲剧是《高斯洛埃斯》（演出，1648 年）。面临日益临近的骚动，剧作家的意识被不安和阴郁的情绪所控制，这种情绪与关于国家原则和道德原则之间存在不可避免的残酷对抗的观念，以及把具有高尚道德品质的个人看作是可能顺利解决致死内讧的保证的渴望，都鲜明地具体化在这部悲剧里。

罗特鲁的文学活动终止得太早。他被枢机主教黎塞留委任为家乡城市的法官，他在那里死于鼠疫。

十七世纪上半期和中期法国戏剧创作以及总体上法国文学的顶峰是皮埃尔·高乃依的剧作。正是在他的作品里，古典主义倾向获得了最充分的艺术体现，而周围现实中的客观矛盾也获得了特别令人难忘的反映和深刻的理解。

5. 高乃依

皮埃尔·高乃依（1606—1684）是法国最杰出的剧作家之一，他不属于统治阶层，他是一个律师的儿子，本人也是卢昂律师团体的成员。

高乃依的文学活动始于喜剧，在1629—1644年间，他创作了八部喜剧体裁的作品。高乃依最初的喜剧(到1634年的《国王的广场》为止)，带有描写风俗习惯的性质。剧作家将自己的作品有意识地既与悲喜剧的奇异虚构(除了接近这种体裁的《克利丹特尔》之外)，又与法斯闹剧的插科打诨唱反调。高乃依的早期喜剧一方面具有情节模式的所有程式化特点(这里照例是讲两对情人之间的各种各样的纠葛)，另一方面又富有对享有特权的上流社会的典型习俗和观念的观察。金钱统治一切，婚姻由斤斤计较和出于利益的考虑而确定，剧作家则偏向心灵的召唤和个人权利一边。喜剧作家高乃依比马里沃更早去分析人们内心所产生的矛盾，因为人们碰到了社会地位和财产的不平等造成的障碍。在其他几个剧本里，特别是在《国王的广场》中，被清晰地推到前台的是上流社会好打扮的人、自由思想家和视内心充分自由为高于一切的利己主义者的形象。高乃依强调这种自由，他不顾忌任何人，甚至最亲近他的人们。在剧本《法院走廊》里，有一段附带插曲里的场景，高乃依为了增加日常生活情景的可信度，把坐落于司法宫周围的书铺、服饰铺和衬衣铺的店主和顾客都搬上了舞台，并在剧中再现了他们的闲言碎语。

高乃依后来的一出喜剧《撒谎者》(1643[①])是对西班牙剧作家阿拉尔孔的剧本《可疑的真理》的改编。但两部作品之间还是存在原则上的区别。高乃依简化了西班牙原作中复杂的阴谋，把情节集中在核心人物的周围，赋予杜兰特这个形象概括性的典型意义。杜兰特对说谎和吹牛的嗜好，是作为上流社会这类人所必然具有的一个特点来描写的。高乃依用自己的《撒谎者》为古典主义性格喜剧打下了基础。

· 121

《滑稽幻想》(1636)独树一帜，是一部巴洛克派的作品，各种最为不同的戏剧体裁，从法斯闹剧到悲剧都奇妙地熔于一炉。巴洛克美学特有的戏剧手法“场景中的场景”，在剧本中发挥了主导作用。剧本的主要思想——将质朴然而充满创作愉悦的演员生活与决定社会上层人士生活的残酷而有害的激情相对照——就借助这种手法得到了具体体现。

高乃依的作品在“崇高”喜剧体裁的发展道路上具有非同小可的意义，这条路一直通往莫里哀的创作。与此同时，值得注意的是，作为喜剧作家的高乃依在三十年代初所创作的那些作品的戏剧性主题，经常会稍稍淡化喜剧性因素。来自民间的未经加工的笑料(除了人文主义意识形态外，这种笑料还是后来由莫里哀完成的那个艺术综合体系中最重要的方面之

① 疑为1634年。——译注



高乃依肖像 1644 年版画

一),以及带有尖锐揭露性质的社会讽刺主题,在这些作品里相对而言表现得比较薄弱。

可是,喜剧不是高乃依创作的主要体裁,给他带来作家名声的是悲剧。高乃依作为一个悲剧作家的特点在他的剧作理论中已经表现出来了。对悲剧《妮科梅德》的分析评论在他给自己悲剧所写的序言中具有特殊的地位。高乃依在这篇评论中声称,他创作的悲剧的体裁与亚里士多德《诗学》所表述的那种悲剧是不同的。高乃依悲剧的独到之处在于它的主人公。他笔下的主人公不像十六世纪下半期到十七世纪初剧作家若代尔、加尼埃、蒙克莱田作品中的主人公那样,是上帝和命运的牺牲品。高乃依悲剧中主人公的特点是“伟大的勇气”,他具有坚韧不拔的精神,能够唤起惊奇,或者准确一点说,唤起颂扬(admiration)。他“以毫不掩饰的面目行事”,他毫不在乎地蔑视不幸,他从不说一声抱怨的话,这些都使他令人敬仰。对主人公的同情“不是流泪”,也不是怜悯的感情。高乃依的主人公准备自我牺牲,激励他们的是渴望建功立业的心愿。他们能够为了崇高的原则和社会福祉,以坚强的不屈不挠精神克服任何考验。他们的生活理想就是造成主人公们精神振奋和热情奋发的源泉,这样的氛围笼罩着《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》、《波里厄克特》和《妮科梅德》。

倾向于创造绝无仅有的、出类拔萃的性格说明了高乃依对大多数古典主义戏剧理论家提出的那种要求形象“真实”的观点的批判态度。正是高乃依用生活真理和历史真实的概念论证了他创造的性格是有说服力的。同时,高乃依一方面再现了他的主人公所遭遇并有使命将其解决的那些戏剧性冲突,一方面又揭露出非常重要的深刻矛盾。

122 · 高乃依创作方法的特点最初充分地表现在他的剧本《熙德》(1637)中。悲剧冲突之所以有出路,是因为世界上存在着自由的和相信自己力量的人。罗德里克正是这样的人,他引起的不是同情而是赞赏。当然,我们在《熙德》中也遇到了挡住主人公道路的障碍以及牺牲品。剧本的主人公是杀死施曼娜的父亲德·高迈斯伯爵的肇事者,这导致他与自己的未婚妻的

关系破裂。然而重要的是，伯爵德·高迈斯的死不是剧本结束前的一个灾难转折，从情节冲突中找到的出路是由罗德里克本人的内在尊严所决定的。

人，比敌意的命运更有力。这样一个克服了决定命运的环境以及克服了自身的人的形象，对于《贺拉斯》、《波里厄克特》、《罗多古娜》、《妮科梅德》来说，仍然保持着自己的意义。对这些剧本而言，主人公的威严，他的优于环境，是非常重要的。

高乃依悲剧的主人公，比如罗德里克，是在我们眼前成长的，他从一个不知名的青年变成无畏的战士和将军。罗德里克的荣耀是由他亲手获得的，荣耀不是传给他的遗产，也并非与生俱来。在这个意义上，他远离封建传统，并且是文艺复兴时代的继承者。

作为十七世纪文化的代表人物，高乃依的特征是对人的思想有浓厚的兴趣。他剧本里的人的行动，都经过深思熟虑。对高乃依来说，重要的不是意识高于存在，而是意识属于人，不属于上帝。高乃依的突出之处不在于他的理想主义，而在于他的人道主义。意图先于行为的原则在高乃依戏剧创作中具有异乎寻常的意义。在《熙德》中，罗德里克和施曼娜的独白就已经开始呈现这种关系：主人公彼此独立地讨论由于受到侮辱（打耳光）而产生的情景，这个侮辱是伯爵德·高迈斯给罗德里克的父亲造成的。罗德里克感到自己有义务为唐·狄哀格报仇，但不想失去施曼娜。他痛苦地想从已经发生的情景中找到出路，斟酌所有的 pro[①] 和 contra[②]，最后决定叫伯爵前来决斗并杀死他。关于这一点只要提一下《西拿》开场时爱米莉的独白就足够了。爱米莉给自己提出的任务是“认清环境”，考虑打算做的事。高乃依在自己的剧本里把相当大的篇幅用于讨论和争辩，他认为这些都是行动前的思想准备方式。无论在《贺拉斯》还是在《西拿》中，也无论在《妮科梅德》还是在《罗多古娜》中，各种不同观点的碰撞起了巨大的作用。拥护某些观点的人反驳与之敌对的概念。比如在《贺拉斯》中，贺拉斯兄弟与库里阿斯一家在交锋之前和之后，都有完整的大段争论，论题是为了祖国的利益而与朋友和亲人作战的道义权利。在《西拿》中，对政治问题的争论具有重要的意义，而在《罗多古娜》中，克里奥佩特拉与儿子们的争论占据了相当多的篇幅。我们在《波里厄克特》和《妮科梅德》中遇见了各种各样的争论，它们的目的是说服不同思想者，试图迫使他们放弃自己的立场（试比较泼鲁齐和弗拉米尼耶与妮科梅德的对话）。

讨论戏剧创作中所谓的“三一律”对于高乃依来说具有很大的意义，辩

---

① 拉丁文，意为“正面”、“益处”。——译注

② 拉丁文，意为“反面”、“害处”。——译注

论的内容是，是否需要把情节的时间限制在二十四小时内，把情节的地点限制在一个房间里，并且把情节集中在一个事件周围。“地点一致”的原则缩小了被描写对象的空间延伸度。“时间一致”的原则消除了过去和将来，把描写对象封闭在“当前”范围里。“情节一致”的原则把事件和行为的数目缩小到最低限度。在高乃依的作品里，外部情节起着比较大的作用。但是，对这位剧作家来说，“三一律”的法则不单是一种不得不勉强服从的程式，他也利用包含在这个美学法则内部的那些可能性。相对于浓墨重彩描写外部世界，需要更细致地揭开人的心灵，揭示意识、情感、激情、思想的领域，这是艺术发展中非常重要的向前的一步（比如，这方面一个非常重要的特征是，高乃依按照这种方针加工改编了西班牙作家纪廉·德·卡斯特罗的剧本原作《熙德的青年时代》）。高乃依将人的心灵描绘得似乎更加丰满和更有容量。他在人的心灵中揭示了情感、欲望、嗜好的多样性。在《熙德》里，罗德里克、施曼娜、王子没有受限于某一种似乎能完全驾驭他们三人之中的任何一位的激情。施曼娜一方面有对罗德里克的爱，另一方面有对自己家庭荣誉的考虑。罗德里克则同时有对施曼娜的激情，对家族的忠诚和对祖国的热爱。对罗德里克来说，家庭的和爱国的义务，与其说来自

123·

理智的清醒指导，毋宁说首先是来自心灵的不可抗拒的号召。正是这种心理容量确定了角色的性格，无论在《贺拉斯》、《波里厄克特》，还是在《罗多古娜》、《妮科梅德》里，都是如此。



高乃依的悲剧《波利耶克特》中的插图 1647 年
选自巴黎版高乃依《作品集》

高乃依描写自己主人公的精神世界，把它从周围世界里区分出来。虽然外部事件变幻莫测，但精神生活则往往仍然不变。施曼娜、赫拉克利乌斯、妮科梅德仍然坚信他们已经接受的立场，对外来的所有影响都漠不关心。同时，高乃依拒绝改变已经形成的人物性格，但不拒绝正在形成的性格，并细腻入微地展示这些性格形成的过程（试比较《妮科梅德》中的阿塔尔和《罗多古娜》中的安

焦赫、谢列福克的形象）。

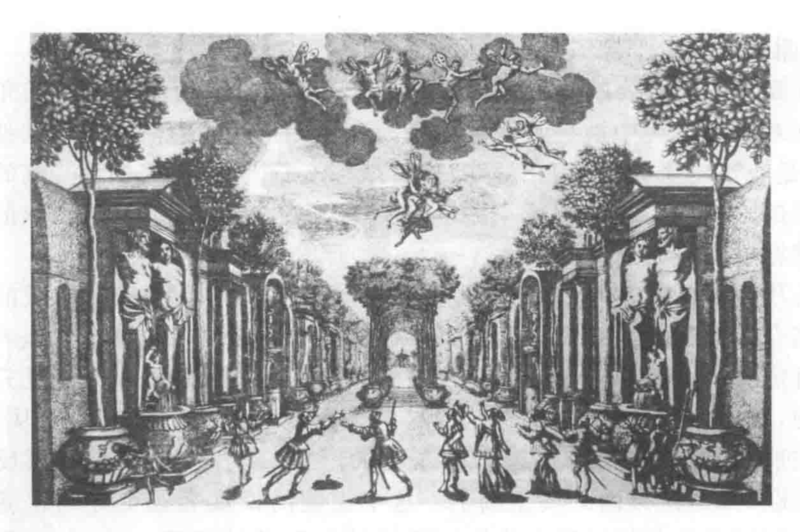
在高乃依主人公的内心世界里，包含着相互冲突的力量。他的角色的心灵在戏剧性冲突中被揭开。这不是一个彼此相反的心情能和平共处的地方，这是心灵的洪流碰撞而交锋的独特战场。描写因不同心理洪流的冲突而分裂的人的内心，在《熙德》、《罗多古娜》、《妮科梅德》以及高乃依的其他许多悲剧中都具有意义。

高乃依意识中的人道主义倾向，是与承认王权为当时最有权威的社会力量结合在一起的。在高乃依四十年代初创作的悲剧中特别有力地鸣响着旨在肯定君主专制制度的历史功绩的主题。高乃依的悲剧中并不是只有这些主题，在剧作家最初的悲剧中，与这些主题同时存在的还有不服从、不听话、反抗的主题。《贺拉斯》里的卡米叶的形象，或者《西拿》里密谋反对国王的主题，都是这方面的典型例子。这个主题的发展客观上导向揭露那些君主专制制度胜利的过程中往往伴随的社会和精神矛盾。然而，桀骜不驯和不肯服从的主题在《西拿》里，部分地也在《贺拉斯》里，毕竟被放置在次要地位上。

至于在《熙德》这篇作品中，独立而充满自豪的核心角色形象无论如何并不软弱，罗德里克不依靠国王而组织起抵抗侵略者的形象，在专制统治阶层眼中引发的效果与作者的意图适得其反。难怪《熙德》遭到黎塞留的否定。为反对这个剧本掀起了一个运动，整整持续了两年，连篇累牍的批判文章对它展开攻击，其中有梅雷、若恕·斯居戴利、克拉维列和其他人写的批判短论。为反对这个剧本，在黎塞留授意下，专门发表了一篇由夏普兰执笔写成的《法兰西学术院关于〈熙德〉的意见》。高乃依被责难是因为他在自己的剧本里没有遵守“三一律”的要求，尤其是他为罗德里克和施曼娜辩护，因为施曼娜尽管最后嫁给了杀死自己父亲的人，但她的形象仍然具有感召力。对剧本的攻击深深地影响了剧作家，以至于他最初沉默了整整三年，而随后试图考虑这些人对他提出的意见。这次尝试没有完全成功，因为黎塞留也不喜欢《贺拉斯》。

三十年代和四十年代初，高乃依把专制主义首先视为一种反对地方主义和割据主义、促成国家统一、使它团结一致和强大的力量。在《熙德》里，高乃依已经提出了自己的主人公与国家结成的独特联盟，用“国家的福祉”、“社会的利益”来反对“血亲利益”。 ·124

在《贺拉斯》(1640)里，主角的形象是独特的，他不善议论、盲目服从业已作出的决定并同时因自己的目标明确性而使人惊奇。贺拉斯令人赞颂是因为他的严整性和对自己的正确性的信念。他明白一切，一切对他而言都已决定。高乃依的立场与贺拉斯的立场不完全吻合，后者更接近的不是高



高乃依的悲剧《安德罗梅德》1650年在帕替-波旁剧场演出时第二幕中的场景
布景为贾科莫·托雷利设计 版画 弗朗索瓦·绍沃 1650年

乃依，而是黎塞留，是君主专制制度的现实政治实践和意识形态。与贺拉斯一起出现在悲剧中的还有库里阿斯，这不是偶然的，他是一个接受他人原则的人，但只有在他自己相信这个原则是正确的之后。库里阿斯对祖国的责任感终于获得了胜利，但这只是经过长时间的彷徨、犹豫和仔细地掂量这种感情的结果。此外，在剧本里与贺拉斯一起活动的还有其他一些与贺拉斯不同的角色，其中与他直接对立的是卡米叶。这部悲剧在法国大革命时期的成功恰恰说明，使它在1789—1792年间获得成功的爱国主义热情，不仅贯穿在贺拉斯这一形象中，而且也贯穿在他父亲的、沙比纳的和库里阿斯的形象中。

《西拿，或名仁慈的奥古斯都》(1642)是一部独特的政治乌托邦戏剧，它的使命是恢复理想君主的形象。奥古斯都就是这样的人物，他克服了利己主义的激情，成为社会理性和善德的活生生的体现。确信这一点后，听天由命的叛乱者西拿在戏剧结尾变成了自己君主的一个顺从臣民。在《熙德》和《贺拉斯》中，现实展现为矛盾仅仅得到部分解决，主人公的胜利由于其他人的死亡而变得暗淡。在《西拿》中，没有一个主人公死去。《贺拉斯》没有导致一种原则对另一种原则的无条件胜利。相对立的观点(如卡米叶的立场)仍然没有得到彻底的解决。在悲剧《西拿》的结尾处，我们看到奥古斯都宣传的观点获得了完全胜利。西拿、爱米莉、马克西姆还有一个鲜明特征是他们已经不再坚定不移了。假如说，贺拉斯与高乃依思想中的英雄人物相对立的话，那么，在爱米莉，特别在西拿的形象中，正如高乃依在剧本结束时对他们的描写

那样，不再有坚韧不拔和不屈不挠的精神，角色变得顺从和随机应变。

在悲剧结尾时放弃观点的多样性，这也是《波里厄克特》的一个特点。如果说在剧本开头甚至在同一营垒的代表人物（波里厄克特、涅尔赫）中还存在不同观点的话，那么，到悲剧结束时就达到了观点的完全和谐。的确，《波里厄克特》剧终时的和谐是不受君主政权崇拜的束缚的。这种和谐是通过服从彼岸的方式获得的。当然，重要的是，在《波里厄克特》里占据首位的不是上帝，而是人，准确一点说，是人对上帝的态度，是由人作出的积极、勇敢的选择。悲剧主人公愿意成为基督教徒，不顾总督的命令和妻子的请求，遵循自己意志的指引，作出了一个自己必然遇难的举动。

高乃依的创作道路可分为几个阶段。《罗多古娜》(1644)、《赫拉克利乌斯》(1646)、《妮科梅德》(1651)是所谓"第二风格"悲剧。在这些悲剧中，可以观察到比早期多得多的对外部世界事件的兴趣，这些事件的特点使角色所涉及的故事和情节异常丰满。"第二风格"悲剧的另一个特点是有一个原则，即主人公不知道或不完全知道在他们周围发生的那些事件。比如，我们注意到《罗多古娜》里弟兄中年长者的主题，或者是关于赫拉克利乌斯和马基安被人彼此弄错的主题。与《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》不同，《赫拉克利乌斯》中反面角色形象的重要性，应当看作是第三个特点。在《罗多古娜》、《特奥多莱》、《赫拉克利乌斯》、《妮科梅德》中，以克里奥佩特拉、马尔采拉、福卡、阿尔西诺伊为代表的否定因素体现者被非常肯定地确认为是具有决定意义的力量。"第二风格"悲剧中所有这些特点的存在，使我们有理由认为，高乃依的创作越来越多地吸纳了巴洛克倾向。但是高乃依在这些剧本里没有取消内心世界优先的原则，没有拒绝"三一律"理论，也没有放弃英雄主义的范畴。并且，高乃依没有完全接受巴洛克剧作家特有的关于非理性的客观世界和人以及人的理智在这个世界面前无能为力的观念。他接受这个观念，但使它与古典主义概念相结合。外部世界是非理性的思想在他那里与大胆的、有首创精神的人物形象同时并存，这种非理性不损害人，而是由人所制造的。《罗多古娜》和《赫拉克利乌斯》中所有故意复杂化的阴谋，都出自人的智慧和意志的主动性。它们是克里奥佩特拉和列奥金纳制造出来的。克里奥佩特拉隐瞒了谁是她的大儿子，并以此欺骗了所有的人。列奥金纳用他人的婴儿偷换了一个婴儿，使其中一个婴儿成为王位的继承人，而把另一个说成是自己的儿子。

高乃依悲剧中的反面主人公绝不是简单的坏蛋，如果把这个主人公活动于其中的剧本解释成情节剧，那是不正确的。高乃依剧本中这种主人公的突出之处是内涵相当丰富的。他的性格不能归结为某个单一的特点。克里奥佩特拉不仅恶毒和喜欢报仇，而且还狡猾、阴险和隐蔽。我们在马尔

采拉、福卡,特别在阿尔西诺伊身上也发现了口是心非和狡诈。所有这些角色,都工于心计和阴谋。高乃依并不拒绝将人的各种可能性置于自己的视野,他开始想象另一件更加困难的事,即与恶的斗争。谢列福克和赫拉克利乌斯的形象证明了在作家意识里有时候悲观主义占了上风。谢列福克发现了恶和暴力在世界上的胜利,他知道他的母亲是凶手,他知道他心爱的人盼望他母亲死去。生活把自己的负面转过来朝向赫拉克利乌斯,同时又揭露出他周围的一切都不结实和不稳定。

但重要的是,绝望和悲观毕竟没有在《罗多古娜》和《赫拉克利乌斯》中完全取胜,而在《妮科梅德》中则根本不存在绝望和悲观。在《罗多古娜》中,事情没有局限于恶的体现者克里奥佩特拉的存在和她的牺牲品谢列福克的死去。悲剧以克里奥佩特拉自己的死结束。高乃依在《罗多古娜》中坚持对人性的乐观态度,还体现在与谢列福克一起的兄弟安焦赫。恶的无限威权在安焦赫面前被削弱,因为他保持着自己对罗多古娜的爱,同时,对她的行为的隐秘动机了解得比谢列福克要深得多。在《赫拉克利乌斯》中,对人们的失望也不具有无所不包的性质。福卡的死,赫拉克利乌斯和他的朋友的胜利,在这里都不是偶然的。

126· 对人以及人的可能性的乐观信念,在《妮科梅德》中取得了更加显著的胜利。剧本中的主角和他的心上人拉奥迪卡获得了胜利,他的父亲、母亲甚至罗马大使弗拉米尼都放弃了自己对妮科梅德的要求。高乃依的世界观在其创作的第二阶段打上了悲观失望的印记,然而同时,作家向自己揭示了新的道德价值。他的阿塔尔看见人民是如何抵抗罗马侵略者的,同时坚信在权势面前大胆无畏地坚持正义事业是有可能的。最后,当他对妮科梅德和他的兄弟的内心面貌完全认清的时候,他有了这种信心。

对于高乃依在"第二风格"悲剧中引入的反面人物来说,很重要的一点是,剧作家把他们描写成了强暴者。他们的行为,仰仗军队、监狱、武器。女皇克里奥佩特拉、拜占庭皇帝福卡、维菲尼亚国王普鲁西以及其他一些人就是这类人物。通过反面角色,反国家主义的主题和正面主人公是国家的异己分子的问题出现在高乃依的作品中。如果说,在《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》里,费尔南多、图利、奥古斯都完成了悲剧行为,确认了主人公的行为,那么,如今高乃依开始把国家表现成一种与剧本正面主人公敌对的力量。与此相应,国家是一种超个人的价值的思想被否定了,因为剧作家从名利心和权欲中推导出国家利益。

"第二风格"悲剧的出现正处于专制主义在整个欧洲遭遇危机的时期,危机与1640—1652年间的英国革命同时发生,大大动摇了"旧制度"的整个大厦,并越出了英国的国界。英国革命的影响也表现在投石党运动中。

虽然如此，高乃依并没有无条件地完全站在人民群众一边。他无论在“第一风格”悲剧里还是在他创作于英国革命之前或者创作在这个革命之初的剧本如《罗多古娜》和《特奥多莱》中，都没有思考过人民起义的问题，然而这个主题却在1646—1653年间的剧本《赫拉克利乌斯》，尤其在《妮科梅德》中，起了重要的作用，在这出戏里，主人公仅仅因为有了人民群众的支持，才获得了胜利（高乃依塑造这个形象时受到孔代亲王的个性的鼓舞，并将他对投石党运动第二阶段即最后阶段时反对王室的立场加以理想化）。

在“第二风格”悲剧中，正面人物形象中的新色调具有不小的意义。安焦赫、谢列福克、罗多古娜、普拉齐特、赫拉克利乌斯、马基安、妮科梅德都处于暴君的手中。但是，他们的特点不仅在于依赖掌权者，而且也在于猛烈地反抗暴力，表现出与恶的不可调和性。早在贺拉斯的形象中就表现出的一贯性和完整性，现在表现为主人公的不屈不挠精神和他的不肯顺从。高乃依正是在创作“第二风格”剧本的时候，为《妮科梅德》写了序言，论述了建立在英雄原则和对人的赞扬基础上的悲剧，这不是偶然的。

在“第二风格”悲剧中存在人道主义主题。妮科梅德和赫拉克利乌斯，安焦赫和谢列福克没有像福卡或阿尔西诺亚那样，用“国家需要”来掩盖自己的利己的贪欲。高乃依用人对爱情、友谊、兄弟般的团结精神的自然追求，来对抗敌意的国家政权。在这方面，《妮科梅德》里的阿塔尔的形象尤其具有代表性。阿塔尔在舞台上刚出现的时候，站在拥护罗马的立场上。但是，他对世界上力量对比的想象很不现实，他用母亲弗拉米尼耶和普鲁西的眼光看待一切。很快，阿塔尔摆脱了对罗马和阿尔西诺耶的幻想。他察觉了罗马镇压东方人民时的不义，察觉了母亲的虚荣心，而在妮科梅德身上发现了民族独立捍卫者的光辉形象。阿塔尔从阿尔西诺耶的影响之下挣脱出来，与罗马决裂，成为妮科梅德的朋友和救星。

高乃依的“英雄喜剧”《阿拉贡的唐桑肖》(1650)在他“第二风格”的作品中占有显著的地位，这部作品充满了那些年社会震荡的回音。高乃依在其中坚持了个人功勋是衡量人的价值的尺度的原则。主角是个高尚和英雄的军人，他以自己的平民出身而自豪（准确地说，这个出身最终发现是假的），在剧本中，他与充满等级制傲慢、受卑鄙动机驱使的贵族代表人物相对立。高乃依不顾古典主义法则，勇敢地、创造性地把国家政权的体现者和他们左右的人描写成喜剧角色。高乃依的英雄喜剧，用自己的主题、个别的情节进程，以及体现他的理想热情的铿锵有力的诗句，影响了《爱尔那尼》和《吕伊·布拉斯》的作者雨果的戏剧创作。

批判倾向也流露在高乃依“第三风格”的作品(1659—1672)里，虽然这个阶段的诗学体现并不突出和有力。在那些向“第三风格”过渡的悲剧，如

《俄狄浦斯》(1659)、《塞多留》(1662)、《索福尼斯拔》(1663)中,很明显地保留着"第二风格"的痕迹。这些剧本讲述的是被排挤出政权的主人公,是那些失去了王位或者失宠,但是仍在与自己的命运抗争的人。在这些悲剧里仍保留着公民的热情。狄赛亚、塞多留、索福尼斯拔都认为祖国利益高于自己的个人利益。对专制主义的批判也出现在诸如《阿提拉》(1667)、《狄度和别列尼亚》(1670)、《布里海利亚》(1672)这样的"第三风格"剧本里。剧作家在这样的剧本里拒绝接受专制主义中的很多东西,他揭露了宠信当权的大臣们的无限权威,指责君主专注于自己的私人利益,嘲笑了宫廷显贵们的卑陋浅薄和阴谋行径。正是在这个时期,高乃依首创的"英雄喜剧"体裁本身也有助于对宫廷习俗的批判。

高乃依第三阶段创作中持反对派立场的主题,使他的悲剧《苏莱拿》(1674)的出现变得可以理解。这部作品在"第三风格"剧本中初看有点突兀。《苏莱拿》使人想起《妮科梅德》并再次强调说明了,剧作家与君主专制制度的关系即使在他生命的最后时期也仍然不融洽。这部悲剧的特点是反国家主义。苏莱拿受到帕提亚国王奥罗特的迫害,他曾帮助国王夺回过王位。苏莱拿和叶弗里迪卡的爱情在悲剧中起了很大的作用。主人公不得不保卫自己的爱情免遭敌手——国王奥罗特的破坏。作品主人公的异乎寻常之处在于,他不属于王族,他依靠自身的能力获得了统帅的崇高称号。最后,重要的是,悲剧的主题是抵抗侵略者。苏莱拿在罗马面前捍卫了帕提亚的独立。在与侵略者的斗争中,他似乎继承了罗德里克和妮科梅德的功绩。

高乃依的创作是以往法国文学中最巨大的成就之一。正是在他的创作中,法兰西悲剧在达到了充分的艺术成熟之后,成为民族生活的真正传播者,成为英雄精神、爱国主义和公民意识不朽理想的代言人。高乃依悲剧在形式结构方面的特点就其来源而言具有深刻的民族基础:它们的风格具有炽热的激情,剧作家出色地采用演说术中最丰富、最多样的手段,善于将结构上的复杂性和清晰性结合起来。

6. 1645—1666 年间的法国文学

法国文学在 1645—1666 年间的发展是与那些以投石党运动(1648—1653)命名的深刻、复杂的动荡事件的发展和在国家社会生活中引发的直接反响相联系的。投石党运动是十七世纪中期全欧洲封建专制主义制度危机的重要时刻之一,事件本身可分为两个阶段:所谓的"国会投石党运动"

(1648—1649)阶段和“亲王投石党运动”(1650—1653)阶段。按照其客观内涵来看,在第一阶段起最重要作用的是在社会压迫下受苦和对苛捐杂税感到愤怒的人民群众的反封建活动。最初,国会中的资产阶级支持底层民众的运动,但是由于害怕人民群众斗争的发展和不相信自己的力量,它很快就同王权讲和。在投石党运动的第二阶段,社会危机蜕变为封建力量之间的内讧,蜕变为个别贵族大臣从王权那里争得个人特权的企图。到五十年代中期,马萨林成功地与作乱的大臣达成协议,结束了骚乱。

投石党运动的结果是巩固了专制制度。

国家变得一蹶不振和极为虚弱:进步的社会力量被削弱,在投石党运动结束后的最初几年里,反动的大贵族对政策的影响力大大加强。只是从1660年起,情况有了改变,并为进步社会集团的积极活动准备了条件。

这个时期可以发现专制制度的反对派力量在积极活动,其中包括反动的力量,也包括进步的力量,而这个时期文学史的特征是:古典主义发展的衰落和巴洛克倾向以形形色色乃至十分不同的形式得到繁荣。正如我们已经指出的,巴洛克在这个时期里可以感觉到的影响,表现在像高乃依这样的古典主义作家的创作中。

在1645—1660年间的法国文学中占优势的巴洛克倾向具有众多的派别,无论这些派别之间有多大的差别,在它们各自此起彼伏的繁荣阶段有着连贯性,存在着某种规律。政治不满和增长着的批判情绪、自由思想,在投石党运动前夕和运动期间的文学中独特地折射出来。这是诙谐诗以自己独特的艺术的以及赤裸裸的政论变体旺盛萌芽的年代。充满反抗精神的文学家们将讽刺摹拟作品、抨击性小品、讽刺诗组成的整个洪流,都倾泻在王权和社会掌权集团身上(难以计数的直接反对马萨林本人的“马萨林篇”就属于此)。在这些年里,出现了无疑具有现实主义性质的长篇小说(索列尔未完成的长篇小说《波利昂德尔》,1648年;斯卡龙的《滑稽小说》的第一卷,1651年)。这些年里的反抗因素最有力地体现在西拉诺·德·贝尔热拉克的创作中。这些暴风骤雨和反叛的年头,也以明显的印记留在法国十七世纪中期最杰出的剧作家高乃依和罗特鲁的创作中。

·128

当投石党运动中的民主力量被粉碎以后,情况有了转变。高雅文学的引人入胜的力量达到了登峰造极的地步。正是在这些年里,勃莱斯·帕斯卡尔在撰写《思想录》,在这本书中,当时文化中引人注目的矛盾获得了深刻的充满悲剧色彩的哲学思考。

投石党运动时期法国文学中最独特的人物之一是保尔·斯卡龙(1610—1660)。

作家的经历本身很奇特。斯卡龙是个残疾人,一直被麻痹症困在圈椅

里。正是不倦的创作活动和积极参与四十至五十年代之交展开的激烈的政治斗争，帮助斯卡龙表现出巨大的乐观情趣和坚毅精神。

斯卡龙创作了无数的抒情诗，主要是书信体作品，还为剧院写了法斯闹剧和喜剧。给斯卡龙带来最高的文学声誉的是他的诙谐长诗《大风歌》(1644)和《化装了的维吉尔》(1649—1652)。当投石党运动处于高潮时，在反对王权的起义营垒中，竞相传阅着斯卡龙的许多尖锐而辛辣的"马萨林篇"。在投石党运动时期，斯卡龙与反对派营垒领袖之一的枢机主教雷兹过从甚密，斯卡龙的家成为谋反者秘密聚会的地方。王权取得胜利以后，斯卡龙失宠并失去了来自宫廷的物质支持。1651 年和 1657 年，他出版了两卷《滑稽小说》，随后又出版了《悲喜剧故事》。1652 年，他与法国胡格诺派著名诗人阿格里帕·陀比涅的孙女弗朗索阿斯·陀比涅结婚。斯卡龙死后，他的遗孀找到通向王宫的门路，成为法国的无冕女皇德·曼特农夫人。

斯卡龙首先以法国诙谐诗(这种体裁最早形成于十六世纪和十七世纪初的意大利)最著名的代表人物为自己赢得了声誉。诙谐诗是讽刺模仿诗歌的变体，其实质是用轻松的八行诗形式改编古代神话，使之具有滑稽和庸俗玩笑的风格。在《大风歌》里，斯卡龙将奥林匹斯众神与提坦神斗争的神话作了改头换面。斯卡龙的长诗处处影射当时的现实。这里的奥林匹斯众神暗指封建君主制法国的掌权者们，诗人在长诗里将他们描绘成具有人的恶习和弱点的凡夫俗子。毫无疑问，斯卡龙在长诗里反映了投石党运动。斯卡龙以滑稽的口吻调侃了奥林匹斯诸神，而实际上他描写的是封建社会的老爷们，描写的是他们对自己未来的恐惧，他们的毫无用处和内心的空虚。诗人赋予提坦神平民的面貌，同时，他也不惜用喜剧性的细节，嘲笑他们的粗鲁、不文明和幼稚，从诗篇的开头就强调指出了他们的造反必然失败。

在未完成的诙谐长诗《化装了的维吉尔》里，斯卡龙套用了维吉尔的《埃涅阿斯记[①]》的情节脉络，仅仅改变了对角色的内心评价。这样，斯卡龙的诙谐作品似乎变成了对古代长诗的逐行注释：作家为自己设定的任务是揭开那些他认为是这部史诗作品中程式化的、虚构出来而被古典主义批评家奉若神明的东西。斯卡龙贬低埃涅阿斯的形象，揭露了他身为史诗英雄却毫无能力，嘲笑了把国家政权的担负者描写成历史的缔造者和创造者的官方史学著作。在维吉尔作品中命运和天意主宰的地方，斯卡龙都把它看成仅仅是各种情况的偶然凑合。

---

① 或译"伊尼德"。——译注

斯卡龙和他的同道们(在这些人中间,应该提到名字的有达苏西和布雷伯夫)的诙谐长诗在四十至五十年代获得了轰动的成就,因为它们反映了对现存制度的不满,激发了对统治权威的蔑视精神。在当时的古典主义文学中,古代神话中的英雄是用来歌颂贵族国家制度的。斯卡龙却把这些英雄描写成庸俗而卑微的凡夫俗子,突出了他们行动中的斤斤计较,以及他们对个人利益的追逐。



斯卡龙的《滑稽小说》扉页
弗朗索瓦·绍沃 1652 年 巴黎版

但是,诙谐诗与真正反映人民愿望的作品还相去甚远。在《大风歌》和《化装了的维吉尔》里,表现出了斯卡龙的反抗情绪特有的肤浅性。以往的偶像从宝座上被轰然推倒,但没有提出任何新东西作为正面理想。斯卡龙在嘲笑冠冕者的野心、嘲笑半官方历史观的同时,总体上又否认存在高尚社会理想的可能性,把利己主义、庸夫俗子的吹毛求疵和虚荣心看成是人本性中的某些永恒的品质。

斯卡龙的诙谐长诗的文笔也蒙上了一层明显的自然主义色彩。斯卡龙的功绩在于他努力丰富了当时的文学语言,使它们接近口语,引进了普通民众的表达方式。但是,长诗语言中充斥着的粗俗语和不规范用语,使人觉得斯卡龙的诙谐作品的语言就像某种伪造的民间行话。

斯卡龙作为一个喜剧作家的创作是有矛盾的。在喜剧(《绍特列,又名男仆先生》,1645 年;《决斗者绍特列》,1646 年;《亚美尼亚的堂·雪飞》,1652 年)中,斯卡龙采用的情节内容是从西班牙的"袍剑"喜剧中假借过来的。他改编了这些题材,力图揭示它们缺乏生活真实和牵强附会,并借助插科打诨来对它们作讽刺模仿式的改头换面。但是,在嘲笑自己笔下的贵族角色的崇高浪漫主义感情和他们追求英雄事迹的同时,斯卡龙本人无法提出一种另外的建设性因素来与之相对照。和自己的诙谐长诗一样,斯卡龙的喜剧也属于巴洛克文学的一种大众化变体。作为喜剧作家的斯卡龙所创作的个别讽刺形象,以及他采用民间法斯闹剧传统作为喜剧笑料源泉的尝试(由于这些喜剧中的大多数核心角色需要由露天集市剧场的演员"绍

特列"来演出，因此斯卡龙喜剧中法斯闹剧因素的作用就更加强化了)，以自己的方式，为莫里哀登上戏剧舞台的处女作扫清了道路。

斯卡龙最重要的作品是他的《滑稽小说》。斯卡龙将自己的作品与高雅小说作家的作品相对照。但是，绝不能将斯卡龙的小说归结为讽刺模仿作品，也不能将其归结为含沙射影式的编年史，虽然他的很多形象，也许真的是按原型写成的。

斯卡龙这部小说的中心，是流浪青年狄斯丁(destin，法文，意为"命运")。小说的基本情节是他为了得到一位破落贵族家庭出身的心爱姑娘，与企图侵犯他心上人的富裕而极有权势的敌人的冲突。主人公在远离首都生活的外省流浪剧组里找到了躲避阴险迫害的庇护所。与情人一起来到剧组以后，狄斯丁到勒芒及其郊区一带巡回演出。斯卡龙忠实地再现了勒芒外部景象的个别特征，让读者见到了地方小酒店、外省资产者办的市场、贵族沙龙，以幽默的口吻栩栩如生地描写了小城镇居民的习俗。斯卡龙通过热情而夸夸其谈的律师拉贡津嘲笑了外省小市民的虚荣心和他们沉迷于从高雅文学中获得的过时的骑士观念。他以为所欲为的凶恶法官拉-帕比涅尔的性格揭示了外省审判机构粗鲁的专断独行。作品中许多插曲都有当时生活中各种事件作为背景，讲述了刚愎自用的贵族的胡作非为和对手无寸铁的平民的暴力。斯卡龙揭露了掌权者的任意专断，他怀着真诚的好感描写了淳朴的乡村喜剧演员。他把剧组中的名士生活当作一种独特的诗意绿洲，与周围现实中占优势的残暴行为作对比。

130·

斯卡龙的观念认为，不是各种情况的巧合，而是确定的客观规律在驾驭着生活，这种观念比索列尔更为强烈。在斯卡龙的主人公生活中，过去、现在和将来不像在索列尔那里是彼此隔绝的，也不是分割成人为设置的一些插曲，而是相反，它们是彼此相连的。他的主人公取名为狄斯丁不是偶然的，他确实有自己的命运。他的过去侵入到现在，并制约着将来。斯卡龙力图确立自己对自由、个人幸福、爱情的权利，同时，他认为下层与上层之间的矛盾就是狄斯丁遇到的社会生活方式的根本规律。

但是在这里，对深刻的社会矛盾的深入理解，与斯卡龙特有的对备受欺压者的软弱的强调结合在一起。在他的作品里，我们找不到像索列尔的《弗朗西恩的滑稽生活史》中充满着的那种大胆的政论插话和大段的哲学主张。斯卡龙的主人公与社会底层的联系是机械的。假如说，斯卡龙认为自己重要的正面主人公是理想的和崇高的人物，那么，在描写他们的周围环境时就以滑稽和自然主义的特征为主了。这位作家总的来说爱好以嘲弄的口吻讲述外省生活，这种生活仿佛是某种滑稽而稀奇古怪的东西而引起他的冷笑。

十七世纪上半期的自由思想运动的反抗特征和平民特征最有力地体现在萨维宁·西拉诺·德·贝尔热拉克(1619—1655)的创作中。西拉诺的一生充满狂风暴雨,1639 年至 1641 年,他在军队里服役,参加过战斗,受到几次重伤后不得不退出军队。放弃行伍生涯以后,他迷上了科学和哲学。乔达诺·布鲁诺的著作以及空想社会主义思想的宣传者康帕内拉的学说给予西拉诺很大的影响。随后,他成为十七世纪法国哲学中唯物主义思潮的领袖伽桑狄的追随者。西拉诺在文学舞台上的活动是与投石党运动的几个事件相联系的。同时,值得一提的是,西拉诺与斯卡龙不同,他之所以站在王权反对派一边参加斗争,仅仅因为推动投石党运动的力量是进步的社会集团。在投石党运动的第一阶段,西拉诺创作了大量激烈、尖刻的政治抨击小册子,反对王室大臣马萨林(用诙谐风格的八音节诗写成的《火烧首相》和一些散文体的"马萨林篇")。在进步的社会力量被粉碎以后,西拉诺投靠了王权政府。现在他写了辛辣和风格奇异的讽刺性《书简》,用来反对投石党运动和自己的昔日战友、诙谐诗人们(斯卡龙、达苏西以及其他人)。

西拉诺·德·贝尔热拉克的文学创作与法国社会冲突的不断加剧有关。西拉诺的第一篇艺术作品是喜剧《受人愚弄的学究》(1647),其中辛辣地嘲笑了繁琐教育方法的卫道士们。西拉诺这部喜剧的突出之处是有着巴洛克式的荒诞夸张,同时还显出讽刺倾向,后者成为莫里哀创作的先声。莫里哀从《受人愚弄的学究》里借取了一个带有著名尾白"真是鬼使神差让他上了那条战船"的情节,用在《司卡潘的诡计》里。

作家最重要的作品是他的长篇科学幻想小说《月球上的国家和帝国趣史》(1649—1651 年;出版于 1657 年),创作于国内社会政治斗争的最高潮时期。西拉诺的第二部长篇科学幻想小说《太阳上的国家和帝国趣史》创作时,已经是贵族反动派取得胜利的时期即五十年代初,而且此作没有完成。西拉诺的死显得诡秘,显然是由于他的敌人、好斗的教权派组织的暗杀所致。

西拉诺的第一部科学幻想小说以作者的口吻虚构了他到加拿大,然后到月亮的飞行。西拉诺这本书的主人公在月亮上发现了一些人,他描写了他们的习俗,并在这些描写里包含了自己对理想社会结构的评价。西拉诺的小说再现了他当时的许多科学和哲学成就。西拉诺在其中叙述了乔·布鲁诺和伽桑狄的学说。他以一个唯物主义者的身份发表意见,坚持自己关于宇宙无穷、世界多样性的观念,显示出他是繁琐哲学、宗教和教会的激烈反对者。西拉诺阐述了自己的哲学观点,同时梦想一种会给人带来感知得到的实际利益的科学。他梦想的一系列技术发明,后来在现实中实现了:飞行器械——飞机,能够记录和再现声音的器械——留声机,等等。

同时，他在小说中以乌托邦的形式阐明了自己的社会观点，提出了以共和制作为社会结构的样板，捍卫了人们平等的原则，表现为一个热烈的和平捍卫者。西拉诺的小说充满抒情插话，它的叙述具有独特的浪漫主义激情的风格特征，其使命是用激动人心的未来远景吸引读者。

西拉诺第一部科学幻想小说毫无疑问具有内容上的民主性和平民的反抗性质。在克服了本时期大多数自由思想者固有的矛盾和幻想以后，西拉诺在自己的作品里体现出对美妙未来的激情，试图挣脱因循守旧的中世纪桎梏的努力，以及对解放人的创造性能力的向往。

四十年代末法国民主力量的失败，给西拉诺的创作打上了印记。悲观主义情绪笼罩着作家，反映在悲剧《阿格里皮娜之死》（看来写于 1650 年，而出版于 1654 年）里。这部悲剧的基本情节是罗马皇帝提比略（公元一世纪）时期的历史事件。悲剧的核心人物是谢扬（这一人物也曾经吸引了英国剧作家本·琼森的注意），他是牧人的儿子，对周围世界的不公正和自己的依附地位感到愤怒。在他那里，政治抗议结合着战斗的无神论。正如一位宫廷大臣说的，谢扬是个富有战斗精神的哲学家，唯物主义者，他坚信没有阴间生活并讥笑各种宗教偏见。从自己的无神论里，他获得了在死刑面前表现出的坚韧不拔的勇气。正是谢扬的无神论和唯物主义声明引起了教会和贵族阶层的愤怒，他们要求禁止这部悲剧。

投石党运动时期法国社会生活的客观矛盾也艺术地反映在《阿格里皮娜之死》中。谢扬在反对皇帝的斗争中，是与人民脱离的。他被迫与那些他内心非常对立和敌意的人——女贵族阿格里皮娜和利维拉联合行动。这两个女人与暴君斗争是出于个人动机，并最终出卖了谢扬。谢扬仅仅以求助于人民相威胁，他的孤军奋战使他的斗争必不可免遭到失败。

然而，西拉诺这部悲剧中前途无望的印记，也反映在剧本的艺术结构里。悲观主义情绪妨碍西拉诺展开戏剧冲突。作家试图通过孤独的主角的独白、沉思和宣言来表达自己的反抗感情，从而多少赋予这种反抗行为以抽象的性质。同时，西拉诺的这部用英雄气概以及热情奋发的文笔写成的剧本一方面迸发出内心的能量和气质，一方面表达了对反动社会力量的不可遏制的仇视。

五十年代初，笼罩着作家的失望更加明显地出现在《太阳上的国家和帝国趣史》里。确实，现实主义小说的一些特点在这里初露端倪，它描写反动派势力猖獗时期落到法国进步人士身上的痛苦和灾难。西拉诺在自己小说的第一部分讲述了天主教神甫和政权代表人物的各种阴谋，讲述了他们企图扼杀自由思想在国内的各种表现。西拉诺有力地刻画了可怕的监狱拷问室和囚室，恣意妄为的政权的牺牲品在那里备受折磨。

小说的第二部分将读者带入了与法国黑暗的现实相对立的梦想和诗意幻想的领域。西拉诺自己的美好愿望如今主要以抽象概念和抽象的诗歌隐喻来完成。对自然神论的向往代替了无神论信仰。在小说的第二部分里，唯心主义倾向更加明显，透露出神秘论情绪。但是即使在这里也充满了反抗社会压迫的精神，贯穿着充沛的情感。如苏联研究者 Ю. 弗里特指出的，正是在这部小说中，西拉诺阐述了物质自然发展的理论。 · 132

十七世纪五十年代，高雅性达到了最繁荣的时期。矫揉造作在资产阶级的环境里也越来越深地扎下了根。首都和外省的资产者仿效贵族风尚，搞起了自己私人的高雅小圈子。术语“高雅性”本身也正出现在五十年代中期，作为上流社会待人接物的态度和文学创作上风流精致风格的标志。大量出版物里详细列出了高雅性信徒们的行为规则和他们的行话，这证明矫揉造作十分流行。例如，由索梅斯于 1660 年发表的《女雅士大词典》就是这样的一本书。

投石党运动之后，风流英雄小说在自己发展的最后阶段变成了一种似乎用隐语写成的上流社会生活的编年史，转述着宫廷阴谋，确立了风流调情的规则，有时候也以心理分析的精致技巧见长。高雅小说的这种变体的代表作品，如玛德琳·斯居戴利的《克雷里》(1654—1661)，正具有后一种性质。女作家借古代罗马人的外貌，刻画了自己那个时代的上流社会的代表人物。布瓦洛就《克雷里》一针见血地指出，在这部作品里“没有任何一个男的或女的罗马人不是根据小说作者所居住街道的居民来描写的”。

投石党运动之后，高雅作家在“人工史诗”领域里特别积极。在不长时间里，圣阿芒的《摩西得救》(1653)、勒·姆安的父亲所作的《圣路易》(1653)、戈特的《圣保罗》(1654)、若恕·斯居戴利的《亚拉里克一世》(1654)、夏普兰的《贞女传》(1656)、圣-索林恩的《克洛维一世》等长诗一部接一部地问世。长诗充满了对上苍所创造的奇迹的描写、大量超自然和不可思议的事件。这些都是用辞藻华丽的文字描写的，并带有大量虚构和人造的寓言。

唯理主义者布瓦洛在《诗艺》里言辞尖锐地指责了通过颂扬“基督教创造的奇迹”的方式创作史诗的企图。布瓦洛一直认为，唯一能够产生真正的艺术叙事长诗的诗学源泉是古希腊罗马神话。对于古典主义者来说，史诗仍然是诗歌创作的王冠。但是，在自己的艺术实践中，法国十七世纪最杰出的古典主义者没有下决心着手完成这个任务，而他们自己却宣称它为最光荣和最重要的任务。显然，他们觉得在当时条件下，甚至难以接近他们的偶像荷马和维吉尔曾经达到的那个顶峰。实际上，在史诗范围里活跃着巴洛克倾向的诗人，但是，从他们笔下产生的是死板的、伪历史和伪艺术

的“人工史诗”。

这类作品的典型范例是夏普兰的《贞女传》。夏普兰创作这部长诗花费了二十多年时间。作者构思这部作品还是二十年代的事,他打算反映法国和英国之间百年战争中的转折关头。但是,直到五十年代他才决定发表这部作品的前十二首诗歌,这绝不是偶然的。在很长的时间里,天主教教会利用人民女英雄贞德的名声,以达到宣传宗教君主主义的目的。教会把贞德打扮成上帝旨意的工具,企图证明关于封建君主制与人民之间联盟的传说。夏普兰一丝不苟地遵循了教会对这位爱国的普通农村姑娘建立功勋的传说所作的带倾向性的诠释。

抽象的道德教诲在夏普兰的整部长诗上打下了印记。按照作者的意图,《贞女传》的形象和事件包含着两层意义:直接的和寓意的。比如,查理七世是辗转于善和恶之间的人的意志的体现。《贞女传》的诗歌形式也是矫揉造作的,夏普兰用艰涩而过分追求辞藻的文笔写成,失去了诗歌直接性的灵光。

对“文人”诗学规则的一丝不苟的遵守没能避免夏普兰的失败。掌权的上流社会的庇护也无法帮助他。年轻的布瓦洛在他早期讽刺作品里把夏普兰的这部长诗辛辣地嘲笑为胡编乱造的范例,它从此一直引起文学界的嘲笑。后来,它也成为伏尔泰的反对教权主义运动的长诗《奥尔良的少女》里的滑稽模仿的对象。

133·

高雅戏剧在五十年代获得了广泛的流行。皮埃尔·高乃依的弟弟托马·高乃依(1625—1691)和菲利普·基诺(1635—1688)推出了高雅悲剧和悲喜剧,托马·高乃依后来辛辣地攻击了莫里哀、拉辛和布瓦洛,基诺在七十年代转而去创作歌剧剧本。五十年代的高雅剧作家形式上遵守古典主义理论的规则,但实质上他们的创作仍然是一种与巴洛克风流英雄小说相近的现象。托马·高乃依把高尚的主人公为自己美丽的心上人做出的大量难以置信和闻所未闻的功业,与重新增长起来的对复杂阴谋和抢眼的、充满激情的舞台效果的兴趣结合在一起(例如在《铁木克拉特》里,1656年)。在基诺那里,主要是风流多情的题材,精细而甜腻地描写爱情的痛苦和欢悦。基诺的悲剧与玛·斯居戴利的长篇小说相似,它们都是宫廷生活方式的戏剧性的编年史(基诺为吕里的歌剧作品撰写的大纲具有重要得多的历史意义,基诺和吕里在创作上的合作在法国歌剧的形成过程中起了重要作用)。

具有批判和独立精神的作家的景况在五十年代十分艰难,仅凭怀疑就足以将他送进监狱。

物理学家和数学家勃莱斯·帕斯卡尔(1623—1662)的生活道路,是投

石党运动失败以后形成的令人窒息的氛围对进步思想发展造成悲剧性影响的一个明证。这位优秀的学者从年轻时代起就表现出罕见的才能，到二十岁已经顺利地发明了计算机器，建立了一系列最重要的几何学定理并为水力学奠定了基础，在五十年代初经历了深刻的精神危机后，帕斯卡尔决定去过修道院的生活。

从1654年起，帕斯卡尔的生活和创作就开始紧密地与詹森主义教派的活动联系在一起。詹森教徒在自己的著作里尖锐地批判了耶稣会士们在伦理领域里提倡的那种决疑法原则。他们的个人道德标准的特征是过分严肃。波罗雅尔修道院的几位院长严厉指责了当时的风俗，坚决主张人必须用自己的意志来同激情斗争，在他们看来激情是破坏性的因素。他们像清教徒那样，认为剧院是精神腐化的有害温床之一。詹森教派非常重视教育活动和教育改革，正如已经说过的，他们注重加强研究笛卡尔派逻辑原则。詹森教派强调人的行为是由上帝前定的，他们的宗教信仰与加尔文学说有共同之处，但是，詹森教派并不与天主教会对立，也不与它断交，而仅仅要求它作部分改革。

詹森教派的宗教运动自有其一定的政治基础。詹森教派不仅批评天主教会，而且把国会中对专制主义制度不满的资产阶级和贵族知识分子的代表人物团结在自己的周围（在圣西兰死后从四十年代初开始，为数甚多的阿尔诺家族成员成为运动的主要领袖）。专制政权感到詹森教派是自己的反对者，就残酷地迫害他们。它先是迫害居住在波罗雅尔修道院里的人，而在十八世纪初则整个儿摧毁了这座詹森主义的堡垒。法国文学的许多杰出代表人物都追随詹森主义并受到它的影响。拉罗什富科和拉封丹都同情它，布瓦洛和拉辛与它有过关联。但是，詹森主义运动带有很多宗派封闭性质。教派领袖们宣称人性就其本质而言是罪恶的，他们从独处隐居和内心自我完善中寻求安慰，他们宣传对他们周围的现实绝不进行积极的社会干预，因而他们无法为自己团结和吸引广大的民主人士。

詹森教派世界观的矛盾性反映在帕斯卡尔的作品里。然而，这位优秀学者和思想家的观点体系比波罗雅尔的修士们的学说更深刻更广阔。

在詹森教派的艰难时期，当波罗雅尔修道院面临遭禁的危险时，帕斯卡尔发表了自己的《致外省人信札》(1656)。这一组旨在反对耶稣会士的尖刻挖苦的抨击作品，把哲学理论论争的精明技巧与尖锐的讽刺结合在一起。帕斯卡尔想表明，詹森教派的敌人对他们提出的控告是建立在吹毛求疵般故意找茬和对个别字眼解释的繁琐争论之上的。从第四封信开始，帕斯卡尔把揭露耶稣会士的伪善道德面貌置于首位。帕斯卡尔不仅揭露了他们学说的伪善性，而且也传神地勾勒出“耶稣会”代表人物貌似虔信实质厚

·134

颜无耻和放荡无忌的嘴脸。《致外省人信札》引发了激烈的反应并为詹森教派招来不少同情者。帕斯卡尔的作品身处世界性讽刺文学的杰作之列，这些杰作都是在同中世纪黑暗势力的残余斗争中产生的，如伊拉斯谟的《愚人颂》以及《蒙昧者书信》。《致外省人信札》是法国散文发展中的重要里程碑，这些信札用充满内在力的优美文笔写成，已经完全没有学究式的滞重和过度雄辩的腔调，它们为十八世纪启蒙主义者的政论作品扫清了道路。

帕斯卡尔的另一部力作是《思想录》。这是一部未完成著作的草稿和片断，由他的同派友人收集并(以随意凑合的形式)于1670年出版。帕斯卡尔原意用这部著作为基督教辩护，但是，这位卓越的学者力求通过分析人的生存矛盾的方法达到预定的目的。这种分析包含了许多深刻而锐利的观察，它们客观上植根于思想家当时的现实情况的深处，这种现实带有在他看来无法解决的悲剧性冲突。帕斯卡尔原想把自己的这本著作写给自由思想者看，他想说服的正是这些人，他想引向信仰的也正是这些人。但是，在试图与自由思想哲学家争论时，帕斯卡尔从他们那里吸收了很多东西。比如，在《思想录》里可以发现布鲁诺、蒙田、霍布斯影响的痕迹。

就体裁而言，《思想录》既不属于日记也不属于"忏悔录"，其中不仅展示了帕斯卡尔的思维方式，而且也展示了他的情感性格。在这部哲学作品里，表述的清晰、想象力以及崇高的炽热情感同时并存。读者感到，作为思想家的帕斯卡尔为人经受了多大的剧痛，在他试图寻找真理时，他是多么痛苦，读者听到，笼罩着他的绝望正在阵阵爆发。

帕斯卡尔在与唯理论者笛卡尔的争论中，发展了自己关于人、关于人的内心世界和认识能力的概念。他觉得笛卡尔的认识论和伦理学过分思辨和过分概括。帕斯卡尔在与笛卡尔争论时断言，作为认识的源泉，除理智外，还有感觉和直觉。他比卢梭更早提出"心灵遵循自己的规则，而理智也有自己的……"天才的学者帕斯卡尔不会不了解，他的时代的科学与过去相比向前跨跃了多么大的步伐。但与此同时，科学状况引起了帕斯卡尔强烈的不满。他非常痛苦地感觉到科学成果脱离了人类的迫切需要，科学没有能力带给人们可以感觉到的实际利益，没有帮助他们改造生活。

帕斯卡尔在关于人周围的无穷大和无穷小这"两种无穷性"的著名片段里，表达了自己关于人的认识能力和他在宇宙中的地位的观念。处于往往被人的眼光所忽略的广阔无边宇宙中的人究竟是什么？帕斯卡尔回答道："在与无穷相比时，什么也不是；与微末相比时，是一切；对中间的东西来说，则处于一切和什么也不是之间"。

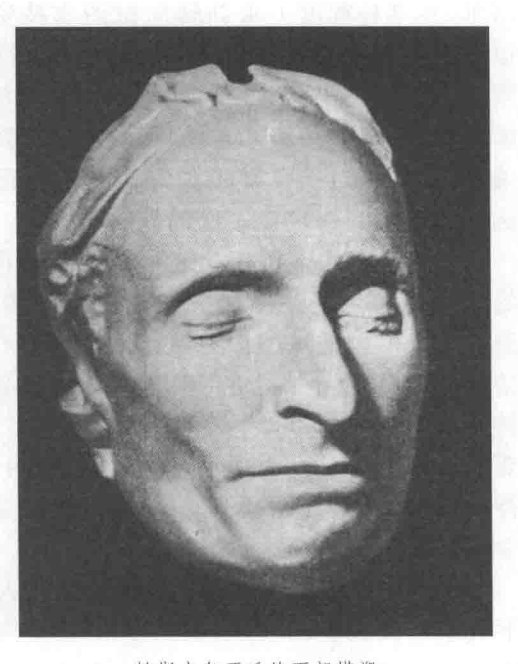
关于人在宇宙的无边浩淼中失落的思想，关于人无法理解绝对真理的

思想，引起了帕斯卡尔的恐惧感。在他眼里，人“不是别的，而是自然界里一棵最微弱的芦苇……一阵风、一滴水，都足以制他于死地”。但是人与自然力相比不只是软弱，他同时又是伟大的，他的伟大在于他具有意识。帕斯卡尔颂扬人的思想的力量：“人仅仅是大自然最微末的创造，一枝芦苇；但这是一枝会思想的芦苇。我们的全部优点就在于思想。不是那我们无法填满的空间和时间使我们变得高大，而正是它——我们的思想，使我们变得高大。让我们学会好好思想，这是道德的基本原则。”

辩证的感悟贯穿于思想家对人的内心世界的观察中，但是这种感悟始终伴随着帕斯卡尔特有的悲观主义结论。在这里，哲学家的注意力首先集中在动态的、变幻无常的和矛盾的瞬间。帕斯卡尔目光敏锐地揭开了人的精神生活中的矛盾，强调了人的“自我”的幻想、反复无常和主观性。

帕斯卡尔关于社会现象的意见是由他对统治国家的社会制度的尖锐批判态度决定的。这个制度建立在“习俗”基础上，即建立在对事物传统秩序的机械式驯服追随的基础上，而不是建立在理性和公正的原则基础上。在哲学家眼里，他周围的那些人，不是把注意力集中于确实代表他们的紧迫的生活利益上，而是受到贪图“娱乐”(divertissement)欲望的驱使，他们自欺欺人，满足于昙花一现的快乐，在琐事上耗费精力，试图以此忘却自我，摆脱迫切而严重的日常生活问题。

投石党运动事件给思想家帕斯卡尔留下的那种巨大的影响非常清晰。他在思考这些事件，探索那些决定专制主义势力增长的原因，最后，他确定无疑地受到了霍布斯思想的影响。帕斯卡尔确信，社会体系是依赖于力量的，但“力量”和“公正”这两个概念是不相容的：“力量”的统治势必导致对个性的暴力，而不会满足个性的需要和尊重权利。



帕斯卡尔死后的面部模塑

这样的理解加深了帕斯卡尔《思想录》许多篇幅里出现的那幅生活图景的悲剧性质。但是，这幅图景仅仅是那部由哲学家的想象描绘出来的宏伟著作的前奏和开端。描写人的生存状态的残

酷矛盾应该成为证明上帝存在的最有力的理由，最充分的论据，这些理由和论据足以使自由思想者惊慌失措和改变信仰。帕斯卡尔这部未完成著作的主体部分可以理解为是对上帝的真实性的证明和为基督教辩护的理论根据。但是，历史所得出的评价却截然不同。恰恰是《思想录》的神学部分显得衰旧和陈腐。而哲学家帕斯卡尔的辩证感悟始终激动着人们，直到今天，因为他思考了人的命运，揭露了当时的严重矛盾，孜孜不倦地探索真理之路。这些感悟是法国文化发展中的重要环节。帕斯卡尔固有的悲剧性世界观，与拉辛和拉罗什富科的处世态度相互呼应；《思想录》的作者对唯理论哲学的机械论方面的批评，正如阿·亚当中肯地指出的，成为卢梭思想的先声。

7. 古典主义繁荣时期的法国文学

十七世纪六十至七十年代，专制制度的法国达到了发展的顶峰。这个阶段的标志是艺术文学的繁荣，涌现了一大批优秀的古典主义作家。这些作家的创作，一方面成为法国民族艺术文化最卓越的成就之一，另一方面又给予欧洲文学发展深刻的影响。

六十至七十年代，王权（这些年里，路易十四最主要的政治顾问是柯尔培尔）在某种程度上重新转向试图支持资本主义关系的发展，其目的是希望利用后者来巩固封建制度。战争将沉重的负担压在人民大众的肩上，加剧了他们的灾难和贫困。路易十四最初的远征屡屡得手，它提高了法国的国际地位，把一些新的省份纳入自己的版图。1684 年，在缔结了雷根斯堡条约后，法国对外政策的实力达到了自己的极盛时期。直至八十年代末，法国才遭受到一次接一次的战争败绩。

十七世纪六十年代和七十年代的法国，在专制君主制度取得辉煌成绩的同时，社会斗争并没有销声匿迹。后者在宗教生活中获得了反响（例如，詹森主义的信徒试图捍卫自己的权利和信仰）。君主专制制度的反对派的情绪有时反映在个别资产阶级代表人物的作品中，虽然后者总体上依旧支持王权。例如，1663 年再版了 1653 年出版的一本名为《国王敕令的真正重要的规则手册》的书，其作者是王室顾问克洛德·若利。其中批判了王权神授的理论并承认人民有权武装反抗。克洛德·若利的书里含有社会契约学说的因素。

与专制制度对抗的主要力量仍然是人民群众。在封建制度存在的条件下资本主义关系的发展，对人民而言是痛苦的事，法国大多数居民生活贫困。真正的饥荒不时来临，许多村庄的人全都饿死，1662 年尤为艰难。人

民群众无法驯顺地忍受自己的命运，法国农民不止一次地拿起了武器。1674—1675年间，在外省吉恩和布列塔尼，农民的骚乱达到了高潮。起义的农民得到了邻近城市平民的支持，要求废止封建徭役。王权只有完全依靠残酷的血腥镇压才得以瓦解人民的反抗。虽然1674—1675年间的起义失败了，它还是具有不小的历史意义。王权在一条六十年代由路易十四和柯尔培尔拟订的道路上步履维艰地行进。从七十年代末开始，政府转向直接与反动势力结盟的征候已经日渐显现，这种联盟在八十年代废除南特敕令的时候暴露无遗。

贵族和资产阶级力量在国内暂时确立起相对的平衡，这使得专制君主制度极大地加强了自己的实力。宣称“朕即国家”的路易十四的权力是无限的。甚至像柯尔培尔这样的政治家，在没有得到国王同意的情况下也不能作出任何一个重要的决定。六十至七十年代，路易十四一方面在某种程度上迁就资产阶级的经济诉求，另一方面则继续限制它们的政治要求。

与此同时，正是在路易十四统治的这些年头，反对专制制度的封建贵族派别失去了其立足的基础。封建贵族蜕化为对君主俯首听命的宫廷显贵的过程结束了。国王的宫廷在重新教育贵族方面起了重要的作用，同时，从贵族的意识中消除了以往的分立主义精神。

路易十四为自己提出的任务是使自己的宫廷变成国家政治、社会和精神生活的唯一中心。王权试图吸引法国所有最著名的作家和艺术家为自己效劳，国王给他们发放津贴和奖金，将他们置于自己的庇护之下，把他们变为某种国家公务员。为此，他们应当用自己的作品颂扬专制制度的法国的伟大。

为了使自己的宫殿大放异彩，同时也为了将自己的王宫迁出不久前还骚乱不止的巴黎城区，路易十四于1681年在凡尔赛开始大兴土木。这里建造了王宫（建造师路·勒沃和若·芒萨尔），在著名的园林建筑家勒诺特尔（1613—1700）领导下开辟了一个有林荫小道、蓄水池、雕塑和喷泉的大花园。为凡尔赛作装饰延聘了一批最杰出的建筑师、艺术家、雕塑家、园艺师和木器师，参与建筑的还有优秀的工程师和技师，几千名工人和手工艺者。

在凡尔赛宫的装饰中，尤其在内部陈设上，有不少虚浮的华丽。但是，这座最宏伟的宫廷建筑体现出当时法国艺术文化中许多颇具实力的方面。整体上庞大的建筑群与内部的严整性相匹配，花园的布局空旷、深远，仿佛无际空间，但各个部分之间比例合理，令人心旷神怡，这些都是明证。

政府为了掌握对文化生活所有方面的领导，开始建立各种学院。于是，仿照法兰西学术院，于1663年成立了小学士院，随后于1666年成立了科

学学士院。1663 年批准了绘画和雕刻学士院的新章程，1671 年创办了建筑学士院，1672 年创立了王家音乐学士院。领导这个学院的是让·吕里（1632—1687）。1672 年，吕里在成为国王宠信的人以后，被授予为戏剧作品配乐和为歌剧表演演奏的独占权，对其他许多戏剧活动者包括莫里哀都 137· 造成了损害。吕里的创作（有一段时期，他是莫里哀的合作者，并为这位伟大剧作家的芭蕾喜剧谱了曲）在法国古典主义风格的形成过程中是一个重要的里程碑。同时，吕里和基诺两人在宫廷掌权的这些年里所创作的艺术作品，一方面与莫里哀实践过的，另一方面与拉辛实践过的那条创作路线相比，毫无疑问显得更具官方色彩，显得更隆重。至于文化领域里的集权政策，那么，由国王于 1680 年完成的将巴黎所有剧组合并成一个剧院的举措是具有代表性的，这个剧院名为“法兰西喜剧院”，并一直存在至今。



凡尔赛宫的温室 版画 十七世纪

六十至七十年代，高雅派作家一如既往地表现出蓬勃的积极性。上面已经提到的剧作家高乃依还在继续文学活动，高雅派诗人的创作还没有停歇。路易十四统治时期驰名于世的伊萨克·邦塞拉德（1612—1691）在这些人中间占据着主要的地位，他的出名是由于他用四行诗改写了《伊索寓言》和用循环体诗再现了奥维德的《变形记》。女诗人安·德祖利埃（1637—1694）的诗也享有声誉，她在自己的牧歌、田园诗和短情诗里，透过字里行间淡淡地流露出对人的理智的软弱、尘世生活的易朽和宗法制生活的优越的感悟。

路易十四对高雅文学情有独钟，但并不对之夸耀。古典主义的优秀大师公开受到最大的赞许和奖励，首先是奖赏金钱，并在授予荣誉职位时对他们优先考虑。与此同时，王权残酷镇压它觉得危险的各种社会思想流

派。王权镇压各种宣传无神论的企图,比如在 1662 年,自由思想家、文学家勒·帕替被火刑处死。至于政府认为太独立和太倔强的著名作家,如拉封丹和菲雷蒂埃,国王认为不宜将他们召入宫廷。对另一些著名作家的活动,路易十四也仅仅在一定程度上予以支持。例如,他不容许反动集团消 ·138 灭莫里哀,但《唐璜》首次演出后立即从节目单上被取消,而《伪君子》获准演出也是在剧本写成五年之后并作了修改的结果。1677 年,《菲德拉》上演后,国王将拉辛(以及布瓦洛)提升至历史编纂官的高位,从而在实际上剥夺了他从事文学艺术创作的可能性,《格佛里亚》则被禁止演出。

六十至七十年代,在古典主义繁荣时期,这个流派的优秀代表人物再次把各种思想派别和美学意向(宫廷和上流社会的、人文主义学者的、民间起源的)融为一炉,并使其日臻完善。从上流社会领悟到的文雅和辉煌,人文主义文化的财富以及它对人的心灵的熟谙,它对逻辑清晰性和艺术精细和谐的偏爱,与对当时的生活矛盾日益深入结合在一起,这种深入有时候发展成为对生活矛盾之不可调和性的艺术意识。

无论古典主义作家对专制制度所取得的实力和辉煌成就感到如何的震惊,他们的正面社会理想客观上仍然高于君主政权所遵循的政治利益。接受过詹森主义严格教育的拉辛的创作,最终反映了两种相互排斥的倾向——感觉到自己属于贵族社会和反抗这个社会中主导的习俗——的激烈冲突,这样的冲突在十七世纪后半期的法国进步人士的世界观里时有发生。莫里哀的创作活动的根源就其精神而言是唯物主义的、反抗的、自由思想的哲学基础。雷兹和拉罗什富科在投石党运动时期领导了反对王权的派别。拉法耶特和布瓦洛(从六十年代末起)同情受王权迫害的詹森派教徒。爱好自由的意向,内心独立的感情,而有时是对赋予政权的国家制度的直接敌意,使得十七世纪六十至七十年代法国最优秀的一批古典主义作家洞察到最深刻的生活冲突的本质,并将它们反映在自己的作品里(哪怕是间接地或缩小到某种程度的形式)。

在了解莫里哀和拉封丹,拉辛和布瓦洛,拉罗什富科和拉布吕耶尔的创作时,应当注意如下情况。在古典主义繁荣时期,这种思潮内部个别派别之间的矛盾具有相对隐蔽性。古典主义是以追求和谐,追求各种对立因素的均衡,追求各式各样思想倾向的综合为特征的。但是到了六十至七十年代,这些派别就显示出了自己的存在。

在悲剧作家基诺的消遣作品与拉辛的渗透着崇高人文主义思想和揭露热情的剧作之间存在着显而易见的原则区别,不仅如此,在那些接近詹森主义的作家(拉辛、后期布瓦洛、拉法耶特、拉罗什富科)的创作和具有自由思想情绪的古典主义作家、伽桑狄的学生或追随者(莫里哀、拉封丹)的文

学活动之间也表现出严重的分歧。文学史家们推翻了关于莫里哀、拉封丹、布瓦洛和拉辛之间似乎存在着牢固的令人感动的友好联合的传说。在六十年代初感觉到彼此的艺术探索有亲缘关系的那些作家的创作道路，后来就日渐分道扬镳了。例如，莫里哀试图使自己与悲剧作家形成对照(《〈太太学堂〉的批评》)，莫里哀和拉封丹与笛卡尔主义者的论战(《有学问的太太》、《致德·萨勃列尔女士》)，布瓦洛对莫里哀的《司卡潘的诡计》的指责，以及法国诗坛立法者对拉封丹顽固地保持沉默，都证明了这一点。

8. 拉辛

与高乃依一样，拉辛也是法国古典主义时代最卓越的悲剧作家。然而，与自己优秀的前辈相比，拉辛所代表的是法国古典主义悲剧发展史上的新阶段。而且，高乃依文学活动的最后时期演化成了与这位年轻的同时代人的顽固斗争。这决定了两位剧作家创作面貌的重要区别(同时，仍存在个别的和在很多方面极为重要的继承性特征)。

高乃依塑造的是充满雄强、完整的英雄精神和激烈的政治斗争热情的形象，首先再现的是伴随着巩固统一的民族国家的过程而发生的冲突，而拉辛的作品则充满了与此不同的生活印象。形成拉辛艺术处世态度的背景是，封建贵族的政治抵抗已经失败，他们变成对国王意志俯首听命、丧失了创造性生活目的的宫廷显贵。在拉辛的悲剧中，处于前景的或者是被权力腐化的、充溢着放荡不羁的激情的，或者是动摇不定和辗转不安的人物形象。在拉辛的剧作中占主导地位的与其说是政治标准，不如说是道德标准。拉辛的悲剧用洞察一切的理智和崇高的人道主义理想光芒分析帝王主人公内心汹

139 ·



拉辛肖像 版画 热拉尔·埃德林克 十七世纪

涌澎湃的毁灭性激情。拉辛的剧作包含着对文艺复兴时期精神传统的内在继承性，同时，亨利希·海涅(在《法兰西事情》里)有根据地写道:“拉辛是第一个新诗人……在他那里，中世纪世界观遭到彻底破坏……他成为新社会的风琴……”

古典主义艺术经常被片面和肤浅地领会成似乎在自己理想的和谐中有偏重理性、静态和冷漠的东西。实际情况更加复杂。拉辛悲剧有形式的匀称和雕凿，有作为高雅文明体现者的人物形象，有诗人对美和纯精神和谐的热情追求，但同时也隐含着紧张炽烈的激情，以及对情节曲折的冲突、不可调和的心灵冲撞的描绘。 ·140

诗人的天性也是复杂、多面和矛盾的。他集细腻的情感，变化多端、强烈的自尊心，脆弱易伤、聪明的挖苦天资和对柔情、诚恳的要求于一身。高乃依的生活从容不迫，鲜有事变，拉辛则不同，他的个人命运充满戏剧性并因此对理解作家创作发展显得尤为重要。

1636年12月21日，让·拉辛出身于小地方拉费泰米隆的一个司法官员的资产阶级家庭里。拉辛很早就成了孤儿，由外祖母抚养。她就像未来剧作家的其他亲戚一样，与詹森教派关系密切。要求改革天主教、宣传道德禁欲主义的詹森教派的反对派情绪不止一次地招致政府方面对他们的严厉镇压。年轻的拉辛在其中学习的所有教育机构，都掌握在波罗雅尔修道院的支持者手里。詹森教派的老师们给自己的监护人传授了有关古代语言和古希腊罗马文学方面的良好知识，并同时力图使他养成在道德问题上的不妥协精神。六十年代初，拉辛一度差点成为神职人员。

但当时，另一种打算已经在他意识中成熟。他渴望文学名声和世俗成就，渴望得到王室的赞誉，当时，王室已经成为趣味的立法者和国家文化生活的中心。初登文坛的作家的幻想以令人吃惊的速度获得实现。1667年，在《安德罗玛克》演出后，拉辛已经被公认为法国第一剧作家。他得到来自王室的津贴，成为王后公主的座上常客，受到国王的宠姬德·蒙特斯庞夫人的亲自保护。但在蒸蒸日上之际，纠纷和冲突也随之而来。陶醉于成就，拉辛写了一篇辛辣的抨击小品，用来反对自己的詹森教派老师，一度与他们断绝了关系。他面前出现了有势力的敌人，他们属于宫廷显贵中最反动的那些人之列，他们对剧作家那些优秀的、最深刻的作品感到愤怒。

假如认为，以如此的洞察力描写过爱情痛苦的作家没有亲身经历过那些生活中的精神风暴，那是幼稚的。但我们只能略微猜测到六十年代至七十年代初年轻剧作家生活中蕴藏的那些焦虑和激动，当时他毫无顾忌地卷入了激情的旋涡。拉辛后来销毁了这几年里自己的通信和其他书面字据。例如，直到今天，有些隐情仍然令文学史家们的想象激动不安，当时，1668

年，拉辛心爱的著名女演员特雷萨·迪帕克突然去世。拉辛曾经花了好几年时间才把她从莫里哀的剧团挖到勃艮第演出厅，他还为她创作了安德罗玛克这一角色。

从七十年代起，拉辛生活中出现了新的决定性的转折。《菲德拉》首演以后，他与自己早先的詹森教派老师和解并重新来往，不久就意想不到地搁笔不再为剧院写作。是什么引起了这一急剧的变动？文学史家们至今未能就这一点找到一致的看法。这可能是由个人经历所引起的精神动荡所致，也可能是由拉辛同他的强大敌人之间在《菲德拉》演出当时和演出之后激起的尖锐冲突（反对者千方百计企图破坏这部天才作品的顺利上演并诽谤剧作家）所致。但看来，下面的情况起了决定性的作用。《菲德拉》首演后不久，国王根据自己亲信的建议将拉辛晋升到宫廷史官的荣誉高位，但这样实际上就长时期剥夺了作家从事文学创作的可能性：新的职务不容许做这些事。

从这时起，拉辛的生活就具有了奇怪的两重性。作家尽心尽职地履行自己的宫廷官职，同时把自己关在家庭小圈子里。他与一个有教养的资产阶级家庭的小姐结了婚，但他的妻子甚至根本不知道天才的丈夫创作的悲剧为何物，并且从来没有看过一次它们的舞台演出。拉辛用严格的宗教精神教育自己的几个儿子，但剧作家在自己身上找到了摆脱心灵麻木的力量，并再次感到强大的创作冲动。

这次冲动的最高表现是拉辛在 1691 年创作的悲剧《格佛里亚》（或称《阿塔莉》）。这出用《圣经》题材写成的政治悲剧仿佛是拉辛对后辈的艺术141·遗嘱和对法国戏剧艺术发展新阶段的预言。它包含的思想和美学倾向，在启蒙运动时期的进步剧院里获得了进一步的发展。伏尔泰将它置于拉辛的所有作品之上绝非偶然。拉辛在自己最后一部悲剧中展现的历史哲学，确实是忧郁的，并充满了对最近的未来的悲观思想。但与此同时，《格佛里亚》包含着对暴政的严厉谴责和对宗教迫害的抗议。这种抗议在路易十四政权拒绝了宽容异教政策并对詹森教派和新教施加严厉迫害的时候，听起来非常刺耳。要将响彻于《格佛里亚》中的反专制思想具体表现出来，按照普希金的定义，拉辛以往作品那种“狭窄”形式已经不适用了。作家现在的目的是创作具有众多人物，能够传达出历史气魄，将舞台上展开的事件的社会热情带给观众的宏大作品，以代替角色不多、集中描写主人公经受的内心斗争的悲剧。为了这个目的，拉辛在自己的悲剧里引入了合唱，摒弃了规则所规定的爱情阴谋，不顾理论家们的指示，在第五幕里变换了情节发生的地点和布景。

《格佛里亚》的政治时事性和热爱自由的内容引起了官方的警觉。朝廷

以冷淡和敌意的态度对待在国王宠幸的德·曼特农夫人的宅邸里举行的秘密演出，而公开上演则遭到禁止。但是，晚年的拉辛遵从公民天职的嘱咐，不怕自己费了那么大的力气才得到的安定生活再次遭到打击。1698年，拉辛感到他没有权利沉默，他向德·曼特农夫人呈上一份报告书《人民的贫困》，其中有声有色地描绘了因劳民伤财的无谓战争而导致贫瘠的国家的可悲命运。这封报告书落到了国王手里，看来，拉辛在最后的岁月里失宠，他死于1699年4月21日。

拉辛的创作遗产多姿多彩。出于他之手的有：喜剧《讼棍》(1668)，它用插科打诨的成分机智地嘲笑了审判制度和诉讼嗜好，这部作品多半得益于阿里斯托芬的《马蜂》，最初打算供意大利假面喜剧演员使用；诗歌作品(这里应该提到创作于1685年的康塔塔《和平田园曲》)；作家担任国王史官时的活动结果——各种各样的作品和草稿；1693年写的《波罗雅尔简史》，为受迫害的詹森教徒做了辩护；从希腊文和拉丁文翻译的作品。然而，为拉辛带来不朽名声的还是他的悲剧。

苏联的文学理论研究者C. Г.博恰罗夫的如下说法相当中肯地确定了法国古典主义悲剧的思想特征："伟大的古典主义作品不是宫廷艺术，它们包含的不是国家政治的形象装帧，而是对历史时期冲突的反映和认识。"这些冲突究竟是什么呢？它们所表现的"不是简单的个人服从公共，激情服从义务(假设这种服从完全满足官方要求)"，即不是道德训世的说教，"而是对这些原则的不可调和的对抗"，以及它们的无可挽救的混乱。这也完全可以适用于拉辛。在著名剧作家拉辛的意识里两种相互排斥的倾向之间产生了激烈的交锋。对代表民族伟大气概的君主的实力的崇拜，对凡尔赛宫殿的辉煌的迷惑，对贵族环境滋生出的习俗的利己主义和不道德的抵触，这些都同敏感而又受过人道主义理想教育并接受詹森教徒遵循生活真理的严格训诲的艺术家的不可遏制的要求发生了冲突。

这一冲突不仅是拉辛一个人所特有的，它是十七世纪下半期法国进步人士具有代表性的意识。当时，专制君主制度达到了自己实力的顶点，同时，它进步的历史使命实际上已经完成。在这种情况下，上述矛盾可视为似乎是一个没有发展、不能解决的东西，是一种自相矛盾，是各种不可调和成分的冲突，而对这种冲突的艺术理解完全能够成为创作真正具有悲剧精神的作品的基础。

拉辛的创作发展道路并不平坦。显然，剧作家有时候在美化宫廷贵族圈子。这时候，从他笔下产生的作品里对现实理想化的艺术意图排挤了心理真情，而贵族集团宽厚甚至热烈接受的正是拉辛的这些作品。例如，拉辛的早期作品《亚历山大大帝》(1664)，别具一格的诗体风流英雄小说，对 ·142



拉辛的悲剧《布列塔尼居斯》中的插图
版画 弗朗索瓦·绍沃 1676年
选自巴黎版拉辛《作品集》

战胜自己对手的专制君主的骑士的英武精神的颂词，就属于这一类作品。悲剧《伊菲革涅亚在奥利德》(1674)里的中心人物有些程式化，她是个公主，由于善良和服从父母的意志准备将自己献给神作牺牲。这在把拉辛的女主人公同欧里庇得斯的伊菲革涅亚相比时特别能够感觉到，后者是一个充满感情、深刻得多的诗意形象。在《以斯帖》(1689)里，个别句子诗意盎然，抒情气息扑面而来，令人陶醉。但总体而言，这只是一个作为廷臣的作家以戏剧的形式向生死予夺的君主和他的宠姬发出的恭敬而谦卑的请求，呼吁他们实行宗教宽容和宽大。但是拉辛没有止步于此。他经常找到力量，重新审视自己的艺术决定，并重新改写类似的题目，达到对高尚而严峻的生活真理的诗意表现。比如，在《亚历山大大帝》之后创作了《安德罗玛克》(1667)，在《伊菲革涅亚在奥利德》之后创作了《菲德拉》(1677)，在《以斯帖》之后创作了《格佛里亚》(1691)，就是这样的情况。

拉辛在建构人物形象和性格时，基本上继承了文艺复兴时期关于激情是人行为的推动力的美学思想。但是，在自己最出名的作品里，拉辛在描写的国家政权的承载人时，展示出他们心中的激情却是如何同人文主义道德和国家天职的要求发生残酷而无法解决的冲突的。一系列头戴王冠、沉醉于自己无限权力、习惯于随心所欲的专制者的形象，在拉辛的悲剧里逐个展现出来。

高乃依比较喜欢创造完整的和固定的性格，拉辛与之相比，更喜欢人内心生活的动态变化，他是心理分析大师。拉辛在暴君尼禄的形象(悲剧《布列塔尼居斯》，1669年)中特别有力地揭示了一个君主因确信自己权力的专制性质，从而一步步变为暴君的过程。这种蜕化的各个阶段和过渡状态都在这里暴露无遗，同时，不仅是在纯心理层面上，而且是在更为广阔的政治层面上。拉辛展示了道德和伦理体系在尼禄的意识里是如何逐渐解体的。但是尼禄还害怕社会的愤慨，担心人民的愤恨。后来，皇帝的恶神那尔基索斯让尼禄相信没有报应，群众是萎靡不振和优柔寡断的。于是，尼禄彻

底放纵起自己的激情和本能,即时已经没有什么能阻止他了。

激情之火焚毁了拉辛这些悲剧中的主人公们。他们中间的一些人更强大,更有权力,更果断。《安德罗玛克》里的爱弥奥娜、《巴雅泽》里的罗克萨娜均属此类。另一些人比较软弱、更敏感,在很大程度上被突如其来的感情狂潮弄得惊慌失措,比如说,在那部《安德罗玛克》里的奥雷斯就是如此。

在拉辛最优秀的那些作品里,宫廷圈子被描写得就像闷热、昏暗、充满残酷斗争的世界。在这里,为了贪婪地追逐权力和财富,暗设阴谋,不怕犯罪;在这里,应当每时每刻准备击退进攻,保卫自己的自由、荣誉和生命。在这里,处处都是谎言、诽谤、告密。邪恶的宫廷氛围的基本特点是虚伪,虚伪笼罩着所有的人和一切事物。暴君尼禄一方面假仁假义,另一方面悄悄地接近自己的牺牲品,准备下毒手,连淳朴的巴雅泽也不得不虚与委蛇。他别无他法:自卫的法则迫使他这样做。

· 143

拉辛极力将光明和高尚的形象与受破坏性激情支配的主人公形成对照,赋予这些形象以自己的人道主义理想,自己的关于内心洁白无瑕的观念。无可指责的骑士精神的理想体现在布列塔尼居斯和伊波利特身上,但是,这些年轻、思想纯洁的主人公却命中注定要悲惨地死去。拉辛自己的真正意图以盎然的诗意体现在妇女形象中。其中突出的是安德罗玛克,这位贤妻良母是特洛伊人,她无法从记忆里抹去她故乡城市遭遇大火和毁灭的情景,她更无法忘却皮罗斯毫无怜悯地用剑残杀自己同胞的那些可怕日子,而如今皮罗斯正在强迫她接受他的求爱。悲剧《米特里达特》中莫尼玛的形象也是如此,她是一位威严统帅的儿子的未婚妻,在她身上,女性的温顺、脆弱与不屈不挠的内心力量和个人尊严的自豪感结合在一起。

拉辛的艺术处世态度和创作风格随着岁月的推移而发生改变。人道主义和反人道主义力量之间的冲突在剧作家身上从两个对立营垒之间的碰撞日渐演化为个人与他自身的残酷决斗。光明与黑暗,理智与破坏性激情,混沌的本能与良心的剧烈悔恨,在同一个主人公心中相互撞击,这个主人公被自身环境的恶习所感染,但极力想超脱这个环境,不愿意放任自己的堕落。

这样的变动也以拉辛的方式显现在《巴雅泽》(1672)里,其中,正面主人公,高尚的巴雅泽和阿塔利达,一方面坚持自己的生活和幸福的权利,另一方面放弃自己的道德理想并试图(徒劳无益地)采用他们从专制和腐化的压迫者那里学来的斗争手段。但是上述倾向在《菲德拉》中达到了顶峰。纵欲无度的忒修斯经常背叛菲德拉,于是她感到孤独和被抛弃,她心中动了对忒修斯的前妻的儿子伊波利特的邪念。菲德拉在某种程度上也爱上了伊波利特,因为在他的面容里仿佛再现了往昔英勇和美妙的忒修斯。但是

菲德拉也承认，可怕的命运笼罩在她和家人的头上，她生性偏好恶浊的欲望，这是从祖先那里传下来的。伊波利特也深知他周围人的道德败坏。伊波利特对自己的心上人阿丽丝宣称，他们全都“被罪恶的可怕火焰所包围”，并呼吁她离开“无可挽救的污秽之地，美德在那里只好呼吸污浊的空气”。

但是在拉辛笔下，强求与忒修斯前妻之子相爱不成而诽谤他的菲德拉不仅是腐败了的环境的典型代表，她同时也高出于这个环境。正是在这方面，拉辛给从古希腊罗马、从欧里庇得斯和塞涅卡那里继承来的形象添加了最重要的改变。比如，塞涅卡把菲德拉描写成尼禄时代放荡不羁的宫廷习俗的典型产物，描写成一种肉欲而原始的本性。而拉辛的菲德拉，虽然在精神上极其痛苦，但却是一个具有鲜明自觉意识的人，是一个心中混合着她心灵的本能的毒药和不可遏制的向往真理、纯洁和道德尊严的人。更何况她一刻也没有忘记，她不是个人，而是女皇，是国家政权的体现者，她的行为应当为社会作示范，名声的荣耀使她倍感痛苦。悲剧主题思想发展的顶峰时刻是菲德拉的诽谤，以及后来女主人公意识里道德正义感对利己的自卫本能的胜利。菲德拉恢复了真相，但生活对她而言已经不堪忍受，她自杀了。

在《菲德拉》里，由于女主人公的全人类深度，从古希腊罗马汲取来的诗歌形象特别有机地与同时代生活暗示给作家的思想和艺术主题交织在一起。如上所述，文艺复兴时期的艺术传统仍然存活在拉辛的作品里。例如，当作家迫使菲德拉面向太阳，就像面向自己的先祖时，对他而言这不是程式化的修辞装饰。对于《菲德拉》的作者拉辛而言，就像对于他的前辈、文艺复兴时代的法国诗人一样，古希腊罗马的形象、概念和人名仿佛是土生土长的。洪荒时代的传说和神话在剧作家笔下立刻变得鲜活，并赋予观众眼前的生活戏剧更大的辉煌和更深远的意味。

144 ·

法国古典主义悲剧的独特艺术特征，首先是它鲜明表现出来的偏重心理分析，一以贯之地体现在让·拉辛的剧作里。遵守时间、地点和情节统一的要求和其他的古典主义规则没有束缚住作家。相反，它们使他能够最大限度地压缩情节，把自己的注意力集中在分析主人公的内心活动上。拉辛经常使情节迫近高潮，主人公在缠绕他们的网里挣扎，结局的悲剧早已预定了，诗人在倾听垂死挣扎的主人公们的心脏是怎样不可遏制地跳动的，并鲜明地描绘出他们的情感。拉辛比高乃依更彻底地减少外部情节的作用，完全放弃任何舞台效果。他回避错综复杂的阴谋，他不需要这些东西，他的悲剧的结构照例非常简洁和清晰。

《贝蕾妮丝》(1670)可以成为拉辛悲剧所特有的那种结构惊人简洁的

一个典型例子。在这部悲剧里,实际上只有三个剧中人。这部戏的情节寥寥数语就可讲清。罗马皇帝狄度爱上了犹太女王贝蕾妮丝,但两位主人公不得不分离,因为法律不容许狄度与外国女人尤其是有王位的女人结婚。狄度尽量小心翼翼、措辞婉转地把这个痛苦的真相告诉贝蕾妮丝,让她理解这种痛苦的牺牲是必然的和无可逃避的,并让她认可了这种牺牲。拉辛以充沛的抒情力量再现了那些力求尽国家职责而践踏自己个人幸福的人们的内心悲剧。当两位主人公离开舞台之时,观众明白,这些人的个人生活永远被粉碎了。

在谈论拉辛剧作的时候,提到抒情风格不是偶然的。在创作了《安德罗玛克》和《菲德拉》的作者的悲剧中,偏于理性的演说、偏好根据所有的辩证规则构造起来的辩论、偏好概括性的箴言和格言(悲剧发展的高乃依阶段所特有修辞特征),被代之以对主人公的感受、情愫和情绪作更直接的艺术表达。在拉辛笔下,诗句经常具有鲜明表现出来的悲歌色彩,诗句的抒情性质与它们特有的音乐性和和谐性融为一炉。

最后,在为拉辛的悲剧风格下评语时还应该指出它的简朴。宫廷风流语言的典雅用语在拉辛悲剧中仅仅是一种外壳,是受历史制约、顺应时代习俗的表现。这种风格的内在本质是另一种样子。赫尔岑写道:“在拉辛主人公们严谨、侃侃而谈的话语里,有着某种令人惊奇的壮丽。”

拉辛创作面貌的多样化和复杂性影响到他死后的遭遇。从事这位伟大剧作家作品诠释的文学史家们,给我们提供了一幅幅如此自相矛盾,而有时还简直是互相排斥的创作肖像:拉辛是矫揉造作的凡尔赛文明的歌手和拉辛是詹森主义道德不妥协的体现者;拉辛是贵族礼节的理想体现者和拉辛是十七世纪资产阶级情绪的表达者;拉辛是揭露人性深处黑暗的艺术家和拉辛是“纯诗”奠基者中的先驱。

要理清所有这些相互矛盾的意见和评价,从而对拉辛创作遗产的诗学本质有进一步的理解,回顾一下十九世纪俄罗斯著名文学活动家给我们留下的见解,从而来寻找指示线索,是非常合适的。

普希金逐渐得出了结论:尽管拉辛的悲剧涉及的现实面相当有限,但客观上包含着巨大社会内容。然而,十九世纪二十年代的西方文学家(并且,不仅有浪漫主义者,还有司汤达),照例将拉辛与莎士比亚对立起来,极力利用对前者的批评而褒扬后者,此时普希金一方面确立起文学的人民性原则,另一方面首先强调两位伟大剧作家彼此相通的共同点。普希金在思考“悲剧中获得发展的东西,悲剧的目的是什么”时回答道,是“人和人民。人的命运和人民的命运”,然后顺着自己的思路,他声明:“这就是为什么拉辛是伟大的,尽管他的悲剧形式狭小。这也就是为什么莎士比亚是伟大

的，尽管他的修饰不平衡、草率和有缺陷”（论文纲要《论人民戏剧和论米·彼·波戈金的〈地方长官玛尔法夫人〉》）。

赫尔岑在《法兰西和意大利来信》（第三封信）中意味深长地说，他曾从德国浪漫主义者的著作里获得对十七世纪法国古典主义者完全错误的观念，后来在巴黎的舞台上见到了这些剧作家的作品并感到他们作品中的民族特点，他突然发现了后者令人神往的诗学感召力。

145·

赫尔岑同时也指出了古典主义者拉辛的艺术方法中存在的某些矛盾，但是，在这些矛盾中也显露出拉辛对现实的诗学视野的独特原创性。在这位法国伟大的古典主义者的悲剧中，“对话经常损害情节，但它本身也是情节”。换句话说，虽然拉辛的剧本缺乏事件，但它们却饱含思想和情感的戏剧性。

最后，赫尔岑指出拉辛在以后几辈人的精神形成中起了巨大作用，并坚决反对那些想要把剧作家强行限制在程式化和风流的宫廷文明框子里的人。赫尔岑指出：“从1665年到波旁王朝复辟，每个时期都会遇到拉辛。十八世纪所有这些有声威的人都深受他的影响。难道他们所有的人都错了吗？”在十八世纪这些有势力的人中间，他也提到了罗伯斯庇尔。

146·

伟大的剧作家拉辛在自己的作品中体现了法国艺术天才的许多精妙特征。虽然在他身后的遭遇中有荣耀潮起潮落的时期（对剧作家作品的批评态度在浪漫主义时代达到了极限），但人类在试图更深地透入美的奥秘和更好地了解人的内心的秘密时，始终会想起他所创作的形象。

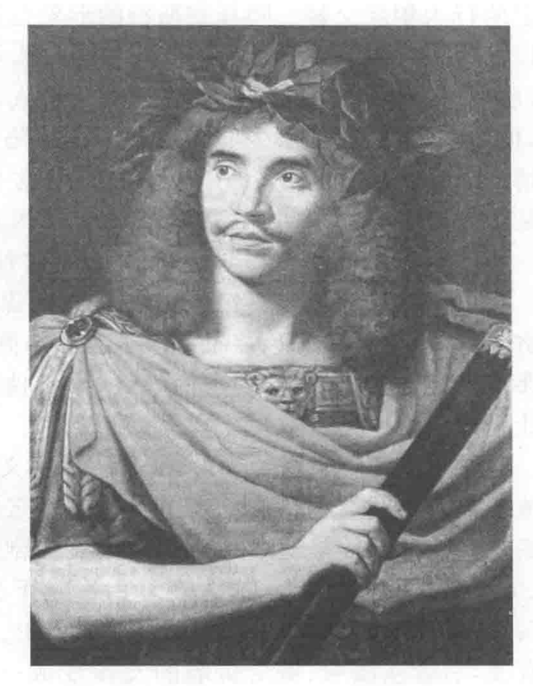
9. 莫里哀

让·巴蒂斯特·莫里哀（1622—1673）是十七世纪最杰出的古典主义作家之一，与古典主义悲剧的创始人高乃依和拉辛不同，他的创作集中在喜剧体裁范围里。莫里哀集他的前辈们的一切长处，给法国喜剧增添了前所未有的丰富思想、社会尖锐性和艺术多样性。

莫里哀出生于王家室内陈设商波克兰的家庭（莫里哀是他的艺名），并从1643年起直到自己去世为止，一直以演员、编剧和剧作家的身份为剧院工作。1643年，他已同其他一些热衷舞台艺术的人以及演员合作成立所谓“光耀剧团”，并在其中起了最主要作用，担任导演和经理。由于缺乏专业经验，“光耀剧团”大部分参加者在首都没有取得成就，于是解散。莫里哀迁居到外省，并从1645年至1658年效力于一个流浪剧组。莫里哀戏剧生涯的外省时期正好遇上投石党运动时期的人民骚动，他在浪游期间亲眼看见了人民的贫困和人民的英勇精神。

莫里哀戏剧创作的特点是体裁多样化。莫里哀创造了许多优秀典范，有喜剧、法斯闹剧，也有芭蕾喜剧。

为了理解莫里哀在十七世纪法国文学发展中的地位，恰当地评价文艺复兴时期唯物论的和生气勃勃的文化传统至关重要。



莫里哀在高乃依悲剧《庞培之死》中扮演恺撒一角时的肖像
敏亚尔 1658年 巴黎 法兰西喜剧院博物馆藏

剧作家的第一部重要作品是《冒失鬼》(1655)，其中心人物是马斯卡利尔，一个有首创精神，精明强干，剧本中花样层出不穷的阴谋的主导者。与拟古风气斗争的精神渗透了喜剧《丈夫学堂》(1661)和《太太学堂》(1662)。其中嘲笑的对象是旧制度遗留下来的典型人物斯嘎纳赖勒和阿尔诺耳弗。两个剧本在情节开始的时候，年轻姑娘伊莎贝拉和阿涅丝都完全依赖自己的监护人。莫里哀展示出阿涅丝和伊莎贝拉向往独立，她们为决定自身命运的权利而斗争。比如，伊莎贝拉先向巴列尔表白了爱情，并鼓励他偷偷带自己逃出斯嘎纳赖勒的家。而在《达尔杜弗》(1664—1669)、《吝啬鬼》(1668)、《贵人迷》(1670)、《司卡潘的诡计》(1671)、《没病找病》(1673)里，年轻人反对在达到幸福的道路上阻碍他们的老年人——家长、监护人的态度非常重要。渴望建立人们之间的新关系也具有不小的重要意义。拉弗列什(《冒失鬼》)、科维尔(《贵人迷》)、司卡潘(《司卡潘的诡计》)、唐乃特(《没病找病》)，都是一些有主动精神、精力充沛的角色，他们的行动不顾已被奉为圭臬的传统。司卡潘营造了一些不同寻常的情景，男扮女装，改头换面，学他人的腔调，用异乡的方言，而唐乃特的发明才能则无与伦比。根据莫里哀自己的《〈太太学堂〉的批评》(1663)来看，他把喜剧视为起源于文艺复兴时期的传统精神，他认为喜剧与集中关注压抑人的力量、关注遭遇、命运和天意的悲剧截然相反。

除了描写狂躁型人物和单一激情的人物以外，作家还创造了多面的形象。莫里哀的主人公身上，受意志驱使的行为与不依赖意志的性格特征所

决定的行为相互交替。阿耳塞斯特的形象是这方面的一个范例。阿耳塞斯特以社会恶习揭发者的身份出现,在与敌人斗争中,不容许有任何稍微的"节制"。同时,莫里哀又把他描写成一个人,一个疯狂地爱着赛莉麦娜的人,他完全意识到,他所爱的对象有不少缺陷,但他没有力量去克制自己的感情。唐璜(《唐璜,又名石客》,1665年)这个人物显示出更大的多面性。这是个勾引女子的老手,一贯的渎神者和伪君子,是个伪装有宗教愿望的人。唐璜的主要特性无疑是生活淫荡,但这种特性并没有压倒他的其他特点。莫里哀的达尔杜弗不仅是个狡猾的阴谋家、钻营者、骗取奥尔贡财产的贪婪者,他也是个好色之徒,不放过追求奥尔贡的妻子艾耳密尔。达尔杜弗首先是伪君子,他假装虔信宗教,而且他还是一个政治告密者,正在策划让当局来逮捕奥尔贡。

147·

一种流传甚广的意见认为,似乎古典主义者总体上,包括莫里哀也不例外地忽视人物的发展。莫里哀作品中也有充分发展的典型人物,这是他作品的重要特征。但是这个问题在莫里哀的剧作中的解决并不简单。比如,《太太学堂》里的奥拉斯说,人在爱的影响下会产生"突然的"和"完全的改变":吝啬者变得慷慨大方,胆怯者变成勇士。奥拉斯产生这种想法与阿涅丝有关,后者从温顺、备受折磨的女孩变成一个勇敢而果断的人。她不再服从阿尔诺耳弗的意志,仿佛找回了自我,她过去是通过他的眼睛来看周围世界的。莫里哀作品中性格的变化还通过赋予人物新的特点,从而产生新的、更复杂的统一。比如,唐璜的情况就是如此。在第一幕和第二幕里,唐璜还只是勾引女人、生活放荡的人。后来,从第三幕开始,他还表现为不信神者和渎神者。在剧本的最后,第五幕里,唐璜又成为一个虔信宗教的人。在莫里哀那里,人物形象的发展有时候与其说与角色的客观变化有关,不如说与其他剧中人物对他的看法的改变有关。这里指的不是主人公心理的改变,而是指对人物形象更深刻的揭示。

莫里哀在揭露人内心隐藏着的丰富心理特征时,在自己的喜剧中引入了思考生活的人物形象。在他那里,理性的主人公的出现与狂躁性格的人物形成了对照,后者例如在斯卡龙的喜剧中是典型的,并且他们的特点是有某种轻率性。我们在莫里哀的作品中遇到的是一种新的主人公。这已经不是一个像具体物品那样具有仿佛早就预定的具体性格的人,他具有自己对世界的态度,这就是他的特点。

莫里哀的理性主人公素有一种对现实的普济主义态度,这种态度在阿耳塞斯特对世界的看法中表现得特别明显。莫里哀的理性主人公形象产生在各种对立观点互相冲突的环境中。我们可以回想一下阿里斯特和斯嘎纳赖勒、克立萨耳德和阿尔诺耳弗、阿耳塞斯特和费林特之间的争论。思想、

概念、观念体系在莫里哀那里成为描写的对象。在莫里哀的剧本里,我们会遇到持反对意见的人物,他们与不能接受的观点争论。除此之外,我们在莫里哀的剧本里还会遇到试图用明确的意见说服别人的人物。

人们经常指责莫里哀的主人公好发长篇大论,爱好抽象的朗诵。但莫里哀赋予被描写者的不是宣言和格言本身,而是有思想的人的形象,这个人在替经过深思熟虑的关于人和事物的见解辩护。与此同时,由好发议论者表达的思想总是在敌对世界观的环境里加以表现。通过阿里斯特(《丈夫学堂》)的形象,塑造了一个饶有趣味的人,他对中世纪偏见的残余大加指责。阿里斯特的作用不能归结为说出长篇独白,他有言论,而且有行动,他已经不用陈腐的精神教育列奥努拉了。在莫里哀那里,好发议论者的思想是他们多年观察的结果。阿尔诺耳弗在与克立萨耳德的谈话里讲到了当时家庭的腐败,这个结论是主人公二十年思考获得的成果。

《愤世嫉俗》(1666)里的阿耳塞斯特对于理解莫里哀理性主人公形象的内在结构是一个范例。

阿耳塞斯特并不囿于确定人们中间的好与坏,也不满足于指出他们的个人特征。他把自己所了解的各种现象的所有方面都归结为一个统一的规律。他看到到处充斥着不公正现象、诈骗行径、自私自利,他不仅注意到恶人们直接的"敌意",而且也发现他们对那些被他们蔑视的人的"殷勤"和"奉承"。阿耳塞斯特在人们中间区分出"评判者"和"献媚者"两类,并认为"献媚者"特别危险,因为他们虽然不直接制造恶,但支持恶。正是考虑到这种无处不在的"献媚现象",阿耳塞斯特断言,整个世界处于"堕落"统治之下。大部分人的特点是虚伪,他们的话不反映他们的内心深处。出自阿耳塞斯特之口的批评,涉及的不是个别的人,而是整个社会的恶行。阿耳塞斯特使自己处于贵族沙龙文化之外,并与它断绝关系。

在思考莫里哀作品的时候,我们不能够忽视十七世纪进步人士的那种与文艺复兴时代相比而言属于新的、特别的处世态度。在莫里哀看来,世界的矛盾性和人的不协调具有极大的意义,莫里哀把人的"缺陷"和他的恶习放在首位。《太太学堂》、《唐璜》、《达尔杜弗》在这方面尤为典型。剧作家在这些剧本里加强了恶的因素,快乐的喜剧因素不时让位于阴郁,或者与后者同时存在。阿尔诺耳弗出现在舞台上完全不是一个喜剧性的人物,这个人是危险的。他恫吓阿涅丝、尧尔耶特、阿南,并威胁要杀死他(她)们。阿南和尧尔耶特在他面前下跪,尧尔耶特哀求不要杀死她。挑起奥尔贡家庭纷争的达尔杜弗也带有类似的性质,他破坏这个家庭并策划逮捕奥尔贡本人。在莫里哀的笔下,奥尔贡的家处于破产和崩溃的边缘。

·148

从文艺复兴时期继承过来的处世态度在莫里哀那里发生了某些变化,

他破坏了聪明的主人公和愚笨可笑的反对者这样的旧模式。爱上阿涅丝、捍卫个性自由的奥拉斯,有时表现得似乎冒失,而旧世界的代表阿尔诺耳弗倒显得理智。当然,假如说奥拉斯就是喜剧性人物,那有点夸大。奥拉斯在对阿尔诺耳弗讲述阿涅丝道德堕落的同时显露出足够的洞察力。但毕竟在剧本中,他的身份几乎自始至终是受骗者。

在《愤世嫉俗》中,我们遇到的恶更加强大有力,难怪剧本的正面主人公阿耳塞斯特终于被敌人击败。他所爱的人欺骗他,法官掠夺他,使他遭受迫害。阿耳塞斯特比奥拉斯更大程度地有别于文艺复兴时期推出的积极而一帆风顺的主人公。的确,阿耳塞斯特试图着手"改变世界",希望"洗清赛莉麦娜被时代的恶行弄脏的心灵"。但他影响周围环境的尝试遭到了失败。他感到自己的宣传软弱无力,这使他苦恼。难怪在第一幕里他已经宣布,城市和宫廷都勾起他"忧郁的情绪"。在第二幕里,赛莉麦娜提到了阿耳塞斯特的"闷闷不乐的忧愁"。《愤世嫉俗》中客观上表现出来的悲剧精神特点,还因为这部作品拒绝针对现代生活而更加突出。如果说,不和谐因素的体现者在《丈夫学堂》和《太太学堂》里属于过去的话,那么,在《愤世嫉俗》里,他们就属于当前。阿耳塞斯特在抨击献媚者和奉承者时,想到的是"当代习俗"。费林特试图把阿耳塞斯特反对周围世界的愤世嫉俗引向整个人类,他认为阿耳塞斯特所揭露的恶行,"与人的本性无法分开"。而阿耳塞斯特似乎与费林特不同,他把自己的愤怒投向了社会的具体历史状况,把恶归结为"时代的缺陷"。

虽说剧作家莫里哀的作品具有全部生气勃勃的气息和不可抗拒的喜剧力量,悲剧成分对于后期莫里哀来说仍然保持着相当的意义。悲剧成分在《乔治·丹当》(1668)中也起了某种作用。不能无条件地认为这个剧本的主人公是喜剧角色,比如突出的是把他与留宾的形象作比较。留宾的行为引起的只是笑,他向丹当泄露的恰好是他应当掩盖的。当然,丹当有时被自己的妻子和她的情人欺骗,但是丹当有时候对某个具体情景不理解,这并不妨碍他对世界事物普遍关系的理解,也不妨碍他认清自己所处的位置——贵族社会里一个暴发的农民。丹当知道自己在贵族——主宰情势的老爷们——面前是无力的。与丹当敌对的营垒加强了剧本的紧张情节,这是一个由恶人和小人组成的世界。在莫里哀非常有趣的喜剧《司卡潘的诡计》里,我们也感觉到一种紧张的情调。司卡潘罕见的足智多谋实际上并无用武之地,因为一切安排都不由他做主。剧本结束时,所有的人都很开心,然而对那个花费了很多劳动制造这种快乐的人(司卡潘)来说,没有什么可高兴的。那些受到司卡潘如此忘我帮助的人忘记了司卡潘,他仍然处于孤独之中。

对于诠释莫里哀作品中的恶的主题而言，十分重要的是，那个一贯反对负面力量的主人公甚至在这支力量战胜他的情况下都没有服从这支力量。在与敌对世界搏斗中遭受失败的阿耳塞斯特没有投降，在离开巴黎时他声明，这是离开“贼窝”，并打算在人间找一个可以让“诚实者”居住的“独居之处”。如果说费林特宣扬的是宽容一切，那么，阿耳塞斯特本人的感召力就在于，他不赞同容忍一切。爱丽安塔在确定阿耳塞斯特的“反抗精神”时，评价了“阿耳塞斯特的真诚”，说这是一种“高尚和英雄的”东西。对莫里哀而言，恶完全不像是整个世界固有的悲惨的必然性。在他那里，恶具体化在人的形象里，因此不应该与之妥协，而应该相反，像对敌人那样与之斗争。类似的一个概念针对的是巴洛克的处世态度，后者否定有可能限制恶，有可能把恶局限在具体的反面角色身上。与此同时，这个概念符合古典主义总的思想立场。莫里哀像高乃依和拉辛一样，承认人的内心世界是他行为的本原，但莫里哀把注意力集中在敌人的形象上，集中在必须对他作讽刺性的揭露上并强调了这种揭露的积极意义。



莫里哀扮演斯嘎纳赖勒 版画 西梅农 1661 年

在莫里哀最成熟的作品里，他描写了非常强大的敌人。他把自己的武器用来反对贵族以及同宫廷结成联盟的资产阶级保守集团。有势力的反对者也力图毁掉莫里哀，或者至少阻碍他最大胆的剧本的演出。《太太学堂》和《达尔杜弗》招来了对莫里哀的猛烈攻击。在经过五年顽强斗争和对原稿作了两次修改之后，《达尔杜弗》才获得国王的准许，得以上演。《唐璜》只对观众演了一次即遭禁止。

在莫里哀看来，聪明的敌人最危险。莫里哀擅长在敌人身上发现健全的理智和复杂的内心机制，他的反面主人公不单是带有一些小嗜好的滑稽角色，而是一个相信自己正确的人。关于《丈夫学堂》里的斯嘎纳赖勒，你无论如何不能说他是个蠢人，一个不善言辞之徒。阿尔诺耳弗也属于这样一种人，他绝对不是个只会逗人发笑的糊涂蛋。达尔杜弗也是莫里哀提供

的一个智慧出众的角色,他身上非常重要的是狡猾、见风使舵的能力。

莫里哀把唐璜也描写成危险的敌人,他不像斯嘎纳赖勒和阿尔诺耳弗那样墨守旧的生活秩序,他是一个没有任何信仰的人。唐璜宣称,最时髦的社会恶习是伪善,人人都难逃这一恶习。他的这个观点与阿耳塞斯特的看法倒是吻合的。但是,唐璜与阿耳塞斯特的相似也仅限于此,阿耳塞斯特力图与建立在伪善基础上的社会体系断绝关系,唐璜则希望融入他周围的社会。正因为如此,他不仅不反对伪善,而且自己也像所有人一样,成为伪君子。唐璜承认,他的宗教态度不是别的,正是"狡猾"。这种宗教态度是由得到"庇护所",即教会保护必要性所引起的。

关于唐璜是一个纯粹反面角色的概念,与他的自由思想、也与他对堂·卡洛斯的行为有点不相吻合,他救了卡洛斯,使他免于死亡。但唐璜的自由思想、慷慨、勇敢不具有决定性的意义。莫里哀明白唐璜的勇敢与等级制荣誉的偏见有关。至于他不信神,则带有贵族恣意妄为的印记。当唐璜能够与自由思想的敌对势力结盟的那个时刻开始,他的不信神的实质就暴露无遗了。

唐璜蔑视他人,他甚至不倾听周围人的意见。当堂·路易斯与他谈话时,他注意的仅仅是后者站着说话,并建议他坐下,似乎想打断他的话头。人们之间建立起来的幸福与和睦刺激着唐璜,他总是准备破坏这种幸福。他就是这样行事的,而对贝洛和沙罗塔更是如此。莫里哀无条件地仇视唐璜是因为,后者终于坚决与旧制度和好,戴上了虔信宗教的假面具,成为阿耳塞斯特激烈反对的这个社会的支柱之一。可是,莫里哀从剧本开头就已经描写了唐璜是一个外国人。剧本里的唐璜是从外部揭示的,我们时而通过斯嘎纳赖勒的眼睛,时而通过爱尔维拉的眼睛,时而通过贝洛的眼睛,来观察他。总的来说唐璜言辞不多,他在与爱尔维拉、与堂·路易斯的谈话中喜欢沉默不语。唯一的例外是第五幕里他对斯嘎纳赖勒所说的那一番话,这段话揭示了他内心的"深层部分"。

150·

停留在古典主义创作方法的范围内是不可能充分揭示莫里哀艺术体系的特征的。在莫里哀那里,古典主义艺术方式与现实主义因素紧密地相互交织。在理性主人公的性格刻画中现实主义倾向已露端倪,这个主人公是面向外部世界的。对于莫里哀来说,人的智慧的优点不仅在于智慧是人的意志的基础。思想只有在它的目的符合生活自身前进运动的条件下,对于莫里哀才有价值。在《太太学堂》里,克立萨耳德与阿尔诺耳弗的观点彼此相左。阿尔诺耳弗之所以遭到失败,是因为他为了迎合自己关于世界的陈腐观念而歪曲了客观真理。他不容许依附他的人可以有自己的看法,而认为他们是某种没有生命的物体。他企图使他人的心灵服从自己,而忽视他

们对主权的天然权利。阿尔诺耳弗认为,阿涅丝的内心世界的特征仅仅是心灵单纯,而对能够改变姑娘整个本质的爱情的力量估计不足。《太太学堂》的主要内容不仅是几场争论——阿尔诺耳弗和克立萨耳德之间的分歧。在剧本里,阿尔诺耳弗和一些熟人发生冲突。他的对手奥拉斯是个“冒失鬼”,骗过他很容易,阿尔诺耳弗预定娶老实姑娘阿涅丝为妻。但他终究因为事物的自然规律败在这些人手中,他的全部世界观的基础是从前辈继承得来的传统,他也没有能力使周围的现实服从自己。

莫里哀在《阿菲特律翁》(1668)里也嘲笑了对脱离现实情况的抽象思想的崇拜。他在自己整部喜剧中断言,已知的思想并不总是能够代表终极真理。已知的思想使索奇相信,他活着。莫里哀在着手描写索奇时,似乎在模仿笛卡尔的名言 Cogito ergo sum①,但笛卡尔的唯理论没有考虑到现实情况的重大矛盾。如果抽象地追随唯理论原则,那就不得不忽视索奇是一个奴隶,一个没有自由的登场人物。索奇生活在这样一个不平等的等级社会里,在这个社会里,除了索奇之外,还有墨丘利,他具有索奇所没有的威力。而墨丘利使索奇相信,索奇并不存在,他墨丘利就是索奇。墨丘利不靠逻辑论证,而借助粗鲁的体力达到了自己的目的。就在这部喜剧里,稍后一点,安菲特律翁接受了朱庇特的开导,后者要求给他让出丈夫的位置,让他接近阿尔克墨涅。当然,莫里哀站在索奇和安菲特律翁一边,他明白朱庇特和墨丘利的要求是非正义的。

摆脱唯理论生活态度的狭隘形式就给《愤世嫉俗》赋予了补充的意义重点。费林特令阿耳塞斯特生气的首先原因是,他对社会制度的批判含有抽象的性质。阿耳塞斯特本人也招致莫里哀的指责,因为他希望改造世界,却又立足于自己思想力量的基础上。阿耳塞斯特之所以可笑,是因为他一方面希冀“改变”世界,另一方面又求助于那些根本不想改变自己和对自己的生活感到非常满意的人。

莫里哀创作中的现实主义倾向与他对起源于文艺复兴时期的个人主义传统持否定态度是紧密相连的。对于莫里哀而言,喜剧性内容本身在这种联系中就具有崭新的含义。莫里哀嘲笑的对象是人的故步自封,沉湎于一己。莫里哀在力图克服人的闭塞自处的同时,描写了人们为了一个目标而协调一致的行动。《达尔杜弗》即是一例。剧本中各自存在的人物,似乎受到一种激情的感染,组成一个反对达尔杜弗的统一的进攻战线;这个战线随着剧情的发展而壮大起来,把剧本中几乎所有的出场人物都囊括其中。

---

① 拉丁文,意即:我思故我在。——译注

剧作家莫里哀的特点是,将注意力从个人的内心世界转移到决定他命运的环境。莫里哀与古典主义其他代表人物的相似之处在于,他在人的自身寻找它行为的原因,并确定心理常数。但莫里哀没有把这些一般人所特具的常数从社会阶层范畴中分离开来。莫里哀将角色的性格描写得具有内部的心理统一,这完全符合古典主义诗学。但是这种统一还得到了补充的性质:阶级和等级的属性决定着性格的社会内容。

151·



莫里哀喜剧《达尔杜弗》版画
让·勒诺特尔 1669 年

唐璜颇具典型性,他具有整个社会集团的心理特征,莫里哀对唐璜的兴趣在于他的思想特征。唐璜以一个习惯建立军功的人的眼光来审视自己与他人的关系,他以"征服者"的身份评判一切。他认为主要的事情是与女人"作战",是"战胜"她的"反抗",是"征服"她。唐璜的心理不仅由他的个人遭遇所决定,而且也是由他的等级在社会中所处的地位的特点决定的。唐璜是一个虚无主义者和犬儒主义者,因为他所属的等级养成了他固执任性和贵族的高傲。他假装虔信,因为他的等级与教会有联系,而后者使封建制度具有神圣性。莫里哀在讲述唐璜的生活道路、他醉心的爱情、他的自由思想和他回到教会的怀抱时,往往指的是一般贵族的命运。伽尔巴贡不单是一个吝啬的人,一个吝啬者的抽象典型,同时他是一个贵族、资产者、神甫。吝啬,这不是一种心理和生理特征,而主要是资产者所具有的社会特征。莫里哀的达尔杜弗也具有同样的典型性。这不是一个笼而统之好诈骗或好色的人,而是一个具有教职的人物,或者无论如何是与僧侣近似的人物,在剧本第一稿中果然直截了当就是个神甫。达尔杜弗在议论一切与宗教事务没有关系的事时仍然吁请上苍的利益,这不是偶然的。

莫里哀对社会大厦的政治外墙的某种冷淡(与高乃依和拉辛相比),是路易十四对这位喜剧作家恩宠有加的原因,路易十四甚至保护莫里哀免受他的敌人——贵族和教会的迫害,虽然总是有一定的限度。与此同时,莫里哀对社会问题的兴趣说明了为什么他的作品在十八世纪没有获得完全的承认。莫里哀的创作不仅导致启蒙时期的现实主义,而且在相当大的程度上导致了后浪漫主义的、社会批判的现实主义。启蒙主义者从新与旧("第三等级"与"旧制度")斗争的观点上揭示世界。莫里哀对待"第三等级"也并

非总是一概而论,而是区分资产阶级和人民,但他没有在两者之间筑起一道高墙。莫里哀把注意力集中在转变为贵族的资产者或富裕的农民身上,看到资产阶级和贵族醉心于同教会结盟。

在指出莫里哀的现实性特征的同时,不应该回避在他作品中来自民间的角色的重要作用。莫里哀赋予角色的社会性格很大的意义,因此在他的作品中来自底层的人物形象发挥了特殊的作用。莫里哀不仅表现了现存的东西,而且也细心描绘了现在还暂时隐藏着的种种可能性。他赋予来自民间的人物独立的见解,着重指出了人物的进取精神。在莫里哀喜剧中,足智多谋的总是仆人,而不是主人。仆人,这是行为的主体,是主导情节发展的剧中人。莫里哀有时候使普通人脱出喜剧性环境,并像《唐璜》中乞丐形象所显示的那样,使这个人成为同情的对象,同时指出他的原则性和他不愿放弃自己的信仰。

在创作马斯卡利尔的形象时,莫里哀已经不仅强调仆人的机敏伶俐,而且还强调他自己固有的尊严感:马斯卡利尔自傲,且容易生气。仆人司卡潘之所以值得注意与其说因为他是个滑头和骗子,不如说他帮助了自己的主人;他的努力不是为了自己,而是为了别人。值得注意的还有女仆道丽娜的形象。她伶牙俐嘴,毫不妥协。多亏了她,我们才看到了达尔杜弗的真正特征,她似乎在毁坏其他角色创造出来的那个达尔杜弗的形象。但道丽娜不仅对达尔杜弗有特别的见解,她还组织了对他的抵抗。 ·152

莫里哀笔下来自民间的人物形象也使我们得以理解他在《愤世嫉俗》和《女学者》(1672)里厚古薄今的偏好,因为这种厚古本身似乎无论如何与作家对以往宗法制度遗迹大加挞伐的做法不相符合。莫里哀厚古仅仅因为它与民间文化相连,并与当时矫揉造作和虚伪的宫廷文化唱反调。比如,阿耳塞斯特认为比当代贵族十四行诗优秀的不单是古老的歌谣,而且正是古老的民间歌谣小曲。

莫里哀的作品除了仆人形象以外,还包含了对人的信念、热爱生活和乐观主义。虽然莫里哀的剧本描写了生活中令人厌恶的丑陋一面,但它们是喜剧体裁的优秀典范,保持着极为稳定的愉快和喜悦气氛。来自民间的人物身上主要的东西是活跃的生命力。在莫里哀将仆人变为自己喜剧的主要积极力量时,他指出的与其说是他们在当前的正面作用,不如说指出了普通人的巨大潜能。

莫里哀的作品是世界戏剧创作的顶峰之一,它不仅给予法国喜剧创作的继续发展以相当重要的影响,而且促进了现实主义倾向在后世欧洲戏剧中的确立。

10. 拉封丹

十七世纪最伟大的法国诗人是寓言作家让·德·拉封丹(1621—1695)。拉封丹出身于官僚资产阶级环境:他的故乡是外省香槟的一个叫沙多-蒂埃的小城市,他父亲在那里做“水泽森林管理人”。让·拉封丹继承了他的职务。他在林务区的职务给他带来了无法估价的益处,他比十七世纪法国作家中的任何人都更熟悉农村生活和大自然。

拉封丹长期寻找自己的道路。他在过了三十岁后,才最终确信诗歌是自己的使命。拉封丹第一次印刷出版的是对泰伦提乌斯所作剧本《宦官》的改编(1654)。这次出版的成功为诗人迁居巴黎创造了条件:亲属为他谋得了极有权势的宠臣富凯的庇护。他于1658年被推荐给富凯。成为富凯身边的人之后,拉封丹写了长诗《阿多尼斯》(1658)、牧歌剧《克利梅纳》,并开始写作寓言长诗《梦》(1658—1661),创作了短诗、书信体作品和叙事谣曲。在所有这些早期作品里,拉封丹的艺术才能透过程式化的高雅文体喷薄而出。在长诗《阿多尼斯》对大自然充满抒情意味、富有多愁善感情调的描写中,在插入长诗《梦》的一些使人想起民间歌谣的率真情感和令人神往的简朴形式的诗歌中,也在组成这部长诗核心思想的四个缪斯之间的斗智争论中,这种才能都得到表现。

六十年代初发生了一些事件,它们注定要引起诗人个人生活和创作生活的转折。路易十四在马萨林死后把政府管理权直接掌握在自己手里,并让柯尔培尔成为自己的亲信,然后打算在内政上实现向专制主义的转变。逮捕富凯并对他进行审判是这个转变的结果之一。与其他曾受到富凯恩惠的文学家不同,拉封丹在他倒台以后仍然忠于自己的保护人。1662年,他发表了哀诗《幽谷仙女之悲歌》,表达了自己对过去的财政总督的同情,而在1663年,他写了《国王颂》为富凯开脱。拉封丹后来以曲笔的形式,其中包括在1668年发表的首版《寓言诗》中,继续表达自己对富凯事件的态度。拉封丹在诗体书简中为富凯说情,这种独立的声音引起了路易十四和柯尔培尔的不满。从这时候起,他们萌生了对作家很强的恶感。1663年,对富凯作出了判决,判他终身监禁。拉封丹也就在这一年被放逐到利摩日。拉封丹在给妻子的信中叙述了自己去利摩日途中的印象,这是十七世纪书信体艺术的卓越文献。

拉封丹不久回到了巴黎,在利摩日的放逐成为他创作生活中的一个转折点。从1664年到七十年代末,是诗人文学活动的第二个时期。现在,拉封丹的创作具有了清晰的古典主义轮廓,并且逐渐加强了现实主义倾向。

153·

路易十四在这些年里继续保持对拉封丹的恶感，不想把《故事诗》和《寓言诗》的作者召回宫中。普希金曾着重指出过拉封丹在法国古典主义作家与专制君主制度相互关系的历史中所占地位的特点，他在谈到十七世纪文学时指出："作家们被召进宫廷并接受俸金……也有例外：一个贫穷的贵族（虽然他十分虔诚）在荷兰出版了自己描写女修士们的快乐故事……可是，拉封丹死时没有俸金……"路易十四和柯尔培尔采取各种方式压制拉封丹，这位大臣禁止在法国出版《故事诗》这样一部有损教会和宗教威信的作品。直到1684年，正如路易十四亲口说的，当诗人"发誓要幡然悔悟"时，才准许这位最著名的法国作家进入法兰西学术院。



拉封丹肖像　尼科拉·拉吉利埃
凡尔赛宫藏

拉封丹意识到，加入与众不同的反对专制政权的队伍，若得不到有财有势的庇护人的物质资助，就不可能继续进行文学活动。这一情况使得有关这位作家内心面貌的错误观念得以流传。按照一种围绕拉封丹名声的传说，这位优秀的寓言作家似乎是一个行为不端和口是心非的人。例如，拉马丁把这位古典主义诗人看作是根深蒂固的利己主义者，一个狡猾而老于世故者和谄媚者。按照另一种说法（泰纳、伯吕纳吉埃尔）拉封丹似乎是某种心不在焉、多半沉湎于幻想的梦游者，他躲避有系统的劳动，创作全凭心血来潮，因此需要不可松懈的领导和监护。

其实，两种传说都不符合实际情况。拉封丹是一个辛勤的劳作者。他的《寓言诗》是精心劳动的结果。拉封丹非常清楚地了解自己的诗歌事业的意义。他是个锐利的观察家，细腻的心理学家，深刻的思想家。拉封丹的寓言诗说明，诗人逐渐获得的哲学教育是扎实的（例如，十七世纪七十年代，拉封丹在了解了伽桑狄的著作后，成为他的唯物论学说的追随者）。这些寓言诗证明了拉封丹对国家的社会政治生活波折的强烈兴趣，也证明了他的公民勇气。寓言诗在绝大多数情况下是对国家政权的体现者的稍加掩饰的抨击小品，是尖锐的政治杂文。

有时拉封丹迁就贵族庇护者的逞性妄为，但却不容许自己就此听命于他们和受到他们的束缚，同时，拉封丹努力寻求统治阶层集团中那些此时

愿意赞助带有反对和批评情绪的文学家的圈子。六十年代，拉封丹的女庇护人是一些想继续忠于原有的投石党运动传统的贵族代表人物（布伊翁公爵夫人和奥尔良公爵夫人）。他们认为保护那些不受宫廷青睐的文学活动家，对自己是有利的。七十年代，拉封丹摆脱了显贵的庇护，并试图依靠正处于同政府和天主教会正统派激烈冲突状态的詹森主义集团（德·拉莎白莉爱尔夫人）。

拉封丹对庇护者的依赖也体现在他的文学活动中，这种依赖迫使他去创作一些与自己诗趣不相符合的作品。例如，拉封丹受到波罗雅尔修道院赞许而出版的《基督教诗歌集》（1671），或者他写作的长诗《圣马赫被俘》（1673）就是这样的诗歌形式的赎金，是必须给詹森派保护人的回报。这首长诗颂扬禁欲节制，它的虔信宗教的内容与思想自由的第四本《故事诗》和贯穿着唯物论观点的第二集《寓言诗》明显产生了矛盾，后者都是作者写于当时，即七十年代初的作品。

拉封丹在插有诗歌的散文小说《普叙赫和库比德的爱情》（1669）里，给自己的诗歌爱好留下了相当大的空间。这部作品是根据阿普列尤斯的长篇小说《金驴记》中一个插入故事的情节写成的。拉封丹为自己的小说选了一个独特的框架，叙述了四个文学家朋友到城外的凡尔赛去郊游和他们之间的谈话，同时，又穿插进他们阅读其中一个朋友波利菲尔写的普叙赫和库比德的爱情故事。波利菲尔无疑正是拉封丹自己的写照。波利菲尔对纳斯拉兹德尼耶[①]说："我喜爱音乐、玩耍，也喜欢情欲和读书。经过乡村、城市——所有的地方，我事事处处都有理由做你的奴隶。我甚至因内心瞬间的忧郁而感到快乐……"[②]这是拉封丹自己的信仰。按照广泛流传的说法，波利菲尔的交谈者们的原型是布瓦洛、莫里哀和拉辛，而如今这种说法已经被学术界否定了。

拉封丹以作家所处时代的方式精心改编了古代情节。他力求达到修辞精美和叙事优雅，插入他针对君主和他周围亲信的许多巧妙而隐晦的嘲弄，力图以古典主义原则的精神给主人公的行为增添充分的心理依据和逻辑连贯性，同时，与自己的前辈相比，加强了深切同情女主人公的主题。但毕竟，高雅的古典主义趣味无论怎样明显地表现在拉封丹这篇小说里，其中仍然保持着民间神奇故事原有的诗意芬芳。拉封丹的这篇小说在俄罗斯文学中留下了明显的印记：伊·费·波格丹诺维奇在创作长诗《宝贝儿》（1778—1783）时深受其影响；在普希金的《鲁斯兰和柳德米拉》中可以毫无

---

① 这个名字的原意是"享乐"。——译注

② 此段话的俄译者是 Н. Я. 雷科瓦。

疑问地发现它的某些影响。

起源于文艺复兴时代的生气勃勃的人文主义主题特别鲜明地体现在拉封丹的《故事诗》(五集,出版于1665—1685年)里,这些作品充溢着顽皮任性和机智,充满了无穷无尽的虚构和精妙绝伦的幽默。《故事诗》的情节有的取自佩特罗尼乌斯、阿普列尤斯、薄伽丘、马基雅维利和阿里奥斯托、安托万·德·拉萨尔、拉伯雷和德佩里埃、玛格丽特(纳瓦拉的),有的取自中世纪的短篇故事诗和民间故事。作为蓝本拉封丹最经常采用的是文艺复兴时期的短篇小说家的作品,而其中首先是薄伽丘的作品。

诗人这种向渴望尘世幸福的文艺复兴传统的求索,本身就已经含有对力图镇压任何自由思想表现的强大的教权主义集团的挑战。拉封丹的朝气蓬勃、充满热情的《故事诗》不仅证明了作家精细的观察力和出色的修辞技巧,也破坏了对教会的尊敬,引起对神职人员无罪和等级特权阶层神圣不可侵犯的怀疑。拉封丹的《故事诗》虽然有一个戏谑和轻佻的形式,虽然与蓝本相比有不同的深度,但它说明,人们不管其财富和等级地位如何,他们在享受尘世幸福时的权利是平等的。这些故事颂扬那些只依靠自己的青春、精力、智谋而达到实现自己幸福的权利的人,它们嘲笑那些试图依靠暴力和积聚起来的财富保护自己利益的人。非常值得注意的还有那样一些短篇诗体小说,拉封丹在其中将农民劳动者和残酷压迫他们的贵族老爷作了对比(《侮辱了自己老爷的农人》、《来自帕佩菲克之国的撒旦》)。

《故事诗》的作者没有一下子找到自己独立的创作风格。拉封丹的第一批《故事诗》摹拟的是文艺复兴时期诗人马罗的文笔。渐渐地,拉封丹为自己的故事独创了一种形式,诗人曾运用过的民间表达法、口头用语、古语,如今有机地融入了诗歌作品的整体中。随着时间的推移,拉封丹在用十音节诗写作的同时,逐渐越来越乐意采用自由韵律,他把这种韵律很成功地用到了《寓言诗》里。

· 155

由拉封丹在他的《故事诗》里奠定了基础的艺术传统,被那种戏谑和思想自由的诗歌所继承,在启蒙运动时期获得了广泛的流传。在这方面,只需提到伏尔泰、格雷塞、维兰德、波格丹诺维奇或者德米特里耶夫的名字就已经足够了。普希金是《故事诗》的忠实崇拜者,他将拉封丹的《故事诗》作为戏谑诗歌的最出色范例之一加以引用。

拉封丹生活中的大事是他的《寓言诗》,他在其中倾注了自己最隐秘的思想,并特别勤奋地为此工作。诚然,在寓言中,他的诗才和现实主义天赋没有一下子充分展示出来。拉封丹发表于1668年的前六卷《寓言诗》比1678年问世的后五卷要来得逊色,第二次出版的寓言就诗歌魅力和思想深度而言,乃是他创作活动的顶峰。

在八十年代的压抑状况下，拉封丹不得不中断了《寓言诗》的创作。在这个时期，诗人没有创作出重要的作品。他局限于参加学术院的讨论会和例会；奉命写作，勉为其难地拿起笔来，写长诗《金鸡纳霜》，还试图给剧院写作。

拉封丹新的创作高潮的标志在长诗《费莱蒙和巴弗基达》(1685)中露出端倪。拉封丹借鉴奥维德《变形记》中的情节，拓展了田园诗体裁的程式化框架，颂扬了普通农夫和平而富有创造性的劳动和高尚的心灵。拉封丹积极参与"古""今"之争，写了《致苏亚索的约主教的信》(1687)。这封信的任务是揭露以佩罗和封特奈尔为首的"颂今派"所坚持的观点中的矛盾。拉封丹力图指明，"颂今派"到处申说"进步"一词，其实是回避对统治制度的批判。拉封丹将不同的、更加宽泛的观点与"颂今派"关于法兰西民族优越性的不无矜持的谈论加以对照。他断言说，所有的民族都同样具有艺术才能。在欧洲列强已经全力以赴地为争夺殖民地拼命搏杀的时期，拉封丹有勇气断言，美洲土著居民假如能够获得教育的话，是会以自己的辉煌文化让整个世界大吃一惊。

九十年代，法国专制制度的危机越是加深，为拉封丹重新回到讽刺活动创造的条件就越多。1692年，诗人结束了第十二卷也是最后一卷《寓言诗》的写作。从总体上看，这一卷的艺术价值不如前一卷。其中有时占主要地位的是道德教诲的因素，暮年的诗人常常用抽象议论来代替对他周围现实的有血有肉的艺术再现。但毕竟在最后一卷《寓言诗》里也含有尖锐的揭露倾向，拉封丹特别有力地继续指责了专制君主制度企图在对外侵略中寻找解决内部社会冲突的手段。这卷《寓言诗》的内容也不能不令王权政府感到不安。拉封丹仅仅在他死前一年，即1694年，才得以将它出版。

拉封丹获得法国最伟大的作家之一的殊荣首先应当归功于他的《寓言诗》。正是在《寓言诗》里，特别显著地展现了诗人艺术处世态度的特征，其中不少特征使他与莫里哀很相似并为他在古典主义文学中确立了独特的地位：对古典主义美学观点视为低俗体裁的兴趣，力图依靠人民的智慧和民间口头创作的传统，反映普通人的观点，作品深刻的民族性，讽刺的思想气质，爱好寓意和嘲笑。

拉封丹作为一个寓言作家，在具有很多世纪传统的古代体裁的领域里从事创作。拉封丹采用了古希腊罗马的范本（伊索、费德鲁斯），印度的文献资料，所谓动物故事的传统，从中世纪直到十七世纪上半期在法国出版的各种寓言故事集，从本土文学宝库中吸取营养（他勤奋而专注地阅读短篇故事诗和《列那狐的故事》，阅读马罗、拉伯雷、文艺复兴时期以德佩里埃、纳瓦拉的玛格丽特为代表的短篇小说家、雷尼耶和诙谐诗作者的作品），他大大地拓展了寓言

体裁的既有框架。

拉封丹的《寓言诗》以极为广泛地涉猎法国现实情状见长。在拉封丹的《寓言诗》里，十七世纪下半期整个法国，从采集枯枝糊口度日的贫苦农夫，到君王和他的贵族亲信，都逐一出现在读者的眼前。拉封丹通过诗歌表现出来的视野之广，使得一位批评家称他为“法兰西的荷马”。拉封丹本人在谈到自己的《寓言诗》时写道，这是一出“在世界舞台上演出的宏大的百幕喜剧”。



《蜻蜓和蚂蚁》版画 让·格朗维利 1838年
选自巴黎版拉封丹《寓言诗》拉封丹寓言

拉封丹克服了寓言体裁特有的讽喻性和枯燥的道德说教，最大程度上发展了其中形象性的艺术因素，从而改造了寓言体裁。许多同时代人批评他的这些革新，他们习惯把寓言看作是某种类似有教益意义的故事。他们觉得，拉封丹试图用诗体来“装饰”寓言，这削弱了它独特而富有教育意义的明确指向。别林斯基曾针对克雷洛夫的寓言说：“寓言不是寓喻，也不应当是寓喻的，如果它是好的、诗体的寓言的话；它应当是有人物、有典型性格的小故事或小戏剧，而这些人物和性格都是用诗歌描写的。”这样的看法也可以用于拉封丹的寓言。拉封丹非常出色地掌握了简洁结构和挑选艺术细节的技巧，善于利用大众的丰富语言，灵活运用音步自由诗，将寓言戏剧化，极大地扩张了它造型的可能性。拉封丹寓言里的情节照例是由内部展开的。在寓言家拉封丹那里，情节的推动力是他的主人公（作为个性和典型）特有的内在性格和动机。所以在拉封丹的作品里，或置于寓言之首，或置于寓言之尾用诗歌形式表现的传统道德教诲，往往比整篇诗歌总体客观包含的思想内容来得窄。这种教诲往往完全没有或者就让它出自某个角色之口，从而成为刻画那个角色特征的手段。

寓言作家拉封丹的叙述绝不是无个性的。叙述中渗透了作家本人的感受和情绪，可以察觉到他对不幸和受压迫的主人公的切肤的同情，察觉到他对反面角色的仇视。在寓言的字里行间，引人入胜和面貌多样的讲故事人的形象呼之欲出，他集质朴和狡诈、敏锐的智慧、无穷无尽的幽默感和同情心、敏感性于一身。在拉封丹的寓言里，特别有力地展示了作家的抒情才能。拉封丹巧妙地实现了音步自由诗的节奏潜能，在自己的寓言里传达出从嘲讽挖苦到崇高的公民热情这些最最多样的感受层次。拉封丹寓言的

抒情性质，在它们的结尾处尤为明显。对拉封丹而言，结尾不是放置押韵的人所共知的真理的地方，而是小型抒情诗的所在，是讲故事人对他所再现的事件充满情感的评价的点睛之处。有时候，这是一些辛辣的警句，有时候，是一些简短欢快的歌曲叠句范例，有时候则是忧伤的哀歌。



《狐狸和半身像》版画 弗朗索瓦·绍沃 1668年 拉封丹寓言

拉封丹的风格绘声绘色，而同时又是自然、准确和简洁的。拉封丹的特点是叙述语气自然，他的寓言给人以生动的口头讲叙和作者与读者直接交谈的印象。由于拉封丹使用口语表述方式和语调，由于他为了传达角色内心面貌而广泛采用准直接引语的手段，这种印象就更为深刻了。

拉封丹发展法国文学语言的作用是巨大的。也许，他比 157 · 莫里哀更丰富地利用了法国民众的语言财富，他的诗歌词汇异乎寻常地多姿多彩。拉封丹在奋起反对古典主义理论家们的“纯语主义”的同时，为了典型化，他乐意采用专业和技术术语，以及采用典型的日常用语。

寓言作家拉封丹的创作应当说是有发展的。在最初六卷寓言（1668）中，我们就已经发现有不少寓言包含着反对统治集团的讽刺性抨击言论。我们在这里看到的寓言的嘲笑对象有上层贵族狂妄无礼和高傲自大（如第一卷第二十二篇[①]《橡树和芦苇》），有宫廷寄生虫的厚颜无耻（第四卷第三篇《苍蝇和蚂蚁》），有法庭的不公正（第二卷第三篇《狼在猴子面前控告狐狸》），还有假装有学问的烦琐哲学家的愚昧无知（第二卷第十三篇《占星家掉在井里》）。首次出版的个别寓言还讽刺性地影射了专制政权的独裁性质，嘲笑了宗教迷信和偏见，揭露了贵族的凶残，并告诫人们不要天真地期望在贵族那里寻求保护普通人的权利。在第一卷里，我们就已经发现了像《死神和樵夫》（第十六篇）这样真挚和具有人道主义性质的优秀寓言。

十分明显，从一开始，寓言作家的好感就在无权和受压的“这个世界的弱小者”这一边。他教导他们不要相信掌权者虚伪的诺言，要认清这些人的自私意图，只有依靠自己，不屈不挠和顽强地为自己的利益而斗争。与

① 这里及以下所标的篇目次序是俄文本的，不一定符合中文译本。——译注

此同时，体现在六十年代的寓言中的处世态度还在很大的程度上偏于理性和静观，其中所包含的道德寓意带有枯燥和拘谨的实用主义印记。这个时期寓言中的政治影射主要表现为抽象的和受到相当宽泛解释的寓意形式。拉封丹用生活知识武装自己的读者，教会他们善于随机应变，看清欺压自己的人的面目，适应他们，而首先以小心谨慎、简朴勤劳和忍耐来取得成功。在这几年，拉封丹对其周围现实中的恶行，主要倾向于将它们作抽象解释，不是把它们解释为受历史制约的具体社会矛盾的表现，而是把它们解释为人性的某些自古以来的毛病和缺陷的结果。

在第七到第九卷《寓言诗》(1678)里，拉封丹的讽刺获得了非常饱满的情感性、社会尖锐性和现实具体性。拉封丹对专制君主制度的态度有了改变，这首先表现在对他笔下作为王权体现者化身的狮子形象的明显的重新理解上。在最初六卷书里，拉封丹曾讽刺地暗示了君主像狮子一样凶狠，暗示了假如失去他所轻视的微不足道的人们的帮助，他一无所能，比如老鼠就是这样的微不足道者，却救了狮子的命。但是从总体上说，这几本书里的狮子代表的是从良好的角度展现的专制君主。而从第七卷开始，狮子形象就蒙上了一层鲜明的讽刺色彩，它成了肆无忌惮的贪婪和残暴专权的化身。同时，现在在拉封丹这里，揭露君主制度的专权越来越频繁地与对整个宫廷和贵族社会的讽刺相互交织(例如，第七卷第一篇《得了瘟疫的群兽》)。在七十年代的寓言里，狮子越来越经常地不以孤独的形象出现，而是在依靠他的成群猛兽的簇拥下出现，它们助狮为虐，与它分享猎物，并利用它的保护。

在第二本寓言集里，对资产阶级的描绘具有尖锐讽刺的色彩。七十年代，拉封丹谴责了狂热的贪婪和聚敛，以冷嘲热讽和愤慨的心情指出与日俱增的贪财欲的腐蚀作用，塑造了一个不学无术的暴发户资产者的讽刺性概括形象，他蔑视教育、书籍以及所有一切与文化有关的东西，他自以为是地认为依靠装满金钱的钱袋就无所不能，而最终，他得到了惨重的教训(第八卷第十九篇《学问的好处》)。

· 158

对教会和宗教的讽刺性攻击言辞在第二本《寓言诗》里占据了重要的地位。在寓言《狼、狮子和狐狸》(第八卷第三篇)、《母狮的葬礼》(第八卷第十四篇)里，利用宗教迷信和利用对宗教的笃信而设置骗局被描写为迎合发怒的掌权者的最好手段。拉封丹在寓言《死者和教士》(第七卷第十篇)中，以高度概括的讽刺力量鞭笞了教会人士的口是心非和假仁假义。

七十年代，拉封丹同教会和宗教权势的斗争在《寓言诗》里获得了越来越深刻的哲学依据。例如，在寓言《占星术》(第八卷卷第十六篇)里，拉封丹嘲笑了命运由天意和上帝前定的信仰。作家指出，生活现象在还没有得到科学解释的时候似乎是神秘和不可理解的。在寓言《月亮里的动物》(第

七卷第十七篇）里，拉封丹强调了纯粹感觉论的和彻底唯理论的学说的片面性，他说，对客观现实的认知的源泉应当既在感觉中寻找，又在理性中寻找。不过，拉封丹的哲学观点最充分地反映在第十卷的卷首寓言里。在这篇作品里，拉封丹在阐明自己的观点时，实际上是在同笛卡尔争论并批评了笛卡尔主义二元论基础。

拉封丹越是无情攻击当时社会的统治集团，就越加始终不渝地采用民间形象以寻求具有正面意义的生活价值。拉封丹正是在七十年代创作了这样一些尽可能体现正面理想的优秀作品，如《多瑙河的农民》（第十一卷第七篇）和《商人、贵族、牧人和王子》（第十卷第十五篇）。在《多瑙河的农民》中，拉封丹用来自遥远的多瑙河畔的普通农夫那令人感动的形象与罗马帝国的强大代表人物相对比，前者在自己的压迫者面前表现得英勇无畏，并热烈颂扬了民族之间的平等，后者则渴望统治世界并给他们所到之处带去战争的惨祸、暴力和奴役的精神。寓言《商人、贵族、牧人和王子》中也描写了这样光辉的劳动创造者的形象。

然而，随着拉封丹越来越深入当时的现实矛盾之中，他寓言中的社会压迫和无法无天以及社会不公正和不平等的图画也越来越经常地具有悲剧色彩。第十卷寓言特别显示出这一点，而置于卷首的寓言《人和蛇》作为某种纲领性的导论显示了这一色彩。在这篇极为出色的作品中，诗人怀着愤慨和辛辣的嘲讽讲述了当时社会习俗的没有人性，而他的讽刺以其揭露性力量和悲剧精神预告了《格列佛游记》的作者斯威夫特在自己作品的第四卷里发出的嘲笑声。

寓言思想内容的变更与它们艺术结构的变化是有关联的。拉封丹越来越远地偏离他早期具有代表性的静观冷嘲的叙事风格。他的寓言的语气变得越来越激动、愤慨和激烈。拉封丹在创作第二本集子时，感到自己对蓝本的依靠已经减少，而能给予创作想象以较大的空间，把许多地方留给了政论、抒情插话以及作者的评述。在拉封丹的寓言里，从第七卷开始，人越来越经常地替换了具有寓意的野兽形象，这同样是与他作品中讽刺和政论倾向的增强有关的。

拉封丹所依靠的文学传统也发生了变化。在第一本集子里，绝大多数的寓言是根据古希腊罗马文学和伊索、费德罗斯作品里的情节创作的。在后来的几本书里，作家在相当大的程度上采用了法国文艺复兴时期短篇小说作家的作品，转向了民间故事和韵文故事的宝库。他也越来越经常地在自己的作品里采用比德帕伊①所作的印度寓言传统中描写动物在面临共同

① 据传创作了古代印度寓言，已佚；著名的《五卷书》即其中流传至今的部分。——译注

危险时团结和互助的典型情节。

寓言作为一种体裁，在拉封丹那里失去了传统上硬性规定的轮廓界限。在第二次出版的寓言中，我们既发现了真正的社会喜剧，又发现了篇幅不大但饱含巨大思想内容的正剧，既发现了针对时政的机智杂文，又发现了激烈的政论抨击小品，既发现了贯穿着对大自然深厚情感的抒情田园诗，又发现了对习俗的幽默勾勒，既发现了愤怒讽刺的鲜明范例，又发现了探讨哲学问题的简短论文。

寓言作者拉封丹的艺术倾向在十八世纪招致了某些启蒙主义者的批评。莱辛在自己的《关于寓言的论文》里，严厉指责拉封丹过分注意艺术因素。莱辛本人认为寓言的基本使命是尽可能言简意赅和直率地奉献出有教益的训诫。然而，欧洲寓言整体上仍然沿着拉封丹开辟的道路继续发展。十八世纪下半期到十九世纪初，以克雷洛夫为首的俄罗斯寓言作家在独特的民族条件下，特别成功地利用和发展了寓言艺术的现实主义可能性。

11. 布瓦洛

杰出的讽刺诗人、批评家和古典主义理论家尼古拉·布瓦洛-德波雷奥（1636—1711）是高等法院主庭书记官的儿子。最初，他学的是法学，并于1656年获得了律师资格。但不久父亲就去世了，身后留下相当可观的遗产，这就使布瓦洛有可能放弃律师职务而投身诗歌创作。从1657年起，布瓦洛开始了最初阶段的文学活动，一直延长到1668年。与青年布瓦洛志同道合的是一些自由思想者和具有伊壁鸠鲁主义情绪的名士派代表人物。稍晚一些，在六十年代初，布瓦洛与莫里哀、拉封丹和拉辛建立了更紧密的联系。莫里哀的影响明显体现在布瓦洛发展道路的这个阶段所创作作品的思想倾向和艺术意义上。

青年布瓦洛完全不像那个理智而庄重地为法兰西文学立法的神情严肃的布瓦洛，后一种形象是由作家死后形成的传闻所刻画出来的。五十年代末到六十年代初，这个充满热情和愤激的政论家和诗人，受投石党运动精神的影响，对统治权威的态度并不恭敬。布瓦洛在他创作活动第一阶段的最重要作品是写于1657—1668年间的九首讽刺诗。布瓦洛受到尤维纳利斯作品的鼓舞，在自己的讽刺诗里充满了针砭时政的重要材料。布瓦洛在早期讽刺诗里，一方面抨击贵族的恶行，另一方面诅咒那个最初产生贵族特权的时代，并唾骂那些吸尽全国生活脂膏的富人。布瓦洛不仅用讽刺作品的锋芒猛烈攻击了靠掠夺人民而发财的包税者和政府官员，而且也敢于相当尖锐地抨击柯尔培尔本人。在青年布瓦洛对宗教和教会持嘲讽批评的

世界观里，透出了唯物论的倾向。布瓦洛提出按照内在品格和对社会的功绩来评价人的个性的人道主义原则，以此作为自己的正面理想。

与社会伦理问题一起，文学批评在布瓦洛的讽刺诗里也占据着主要地位。作为讽刺作家的布瓦洛攻击了高雅诗人。这些人的艺术风格的甜腻程式和牵强附会引起他的强烈反感。他对受国家政权庇护并为其所用的半官方文学家也抱有恶感，他特别沉重地打击了政府的红人夏普兰。在第一首讽刺诗里，布瓦洛在主张艺术创作独立性的同时，抨击了那些在宫廷圈子面前没有表现出应有的坚定信念和卑躬屈膝的作家们。在第九首诗里，他继续嘲笑了那些贪爱掌权者施舍的文学家们。

布瓦洛追随雷尼耶和十七世纪前半期的自由思想作家，对描绘普通人日常生活表现出了充满生气的兴趣。关于这一点，第六首讽刺诗相当重要，它写实地描绘了各种不幸，一个质朴的平民知识分子由于首都生活的安排不当，成为此类不幸的受害者。布瓦洛的第六首讽刺诗在充满对尤维纳利斯作品的联想记忆的同时，也直接接近广泛流传的诙谐诗体裁，接近所谓"Tracas de Paris"（"巴黎的混乱"）的专门描写城市生活各种混乱状态的诗体杂文和随笔。



《讽刺诗》扉页 布瓦洛 莱顿 1668 年
由埃尔塞维亚家庭出版
（扉页显示的出版情况是编造的）

青年布瓦洛的作品（包括他写于1666年的散文《小说中的人物》中的机智对话，其中，被风流小说作者颂扬的贵族角色的无能受到了无情的挖苦）继承了十七世纪前半期法国文学的讽刺传统，同时，这些作品中包含着很多崭新的特点。布瓦洛与雷尼耶从文艺复兴时期那儿继承来的纵声哈哈大笑以及他对奇异怪诞的夸张的爱好是格格不入的。另一方面，布瓦洛力图把讽刺作品从诙谐诗固有的那种有点粗鲁自然主义和直线打诨的外壳里解放出来。布瓦洛的讽刺诗流露出一种气质，其中鲜明地表现了诗人的绘画技巧，他善于给出人们和事物可以觉察到的面貌的能力。与此同时，在这些作品里占主要地位的是力图准确地描写日常生活，是嘲讽性的笑，是无可指责的锋

利文笔。

布瓦洛的讽刺诗取得了成功，人们竞相传抄，把它们背得滚瓜烂熟，未经作者同意擅自将其出版。布瓦洛在努力保护自己著作权的同时，于1666年开始正式出版最早的七首讽刺诗。但是，随着讽刺作家布瓦洛的名声越来越响亮，他头顶上的乌云也越来越浓重。

布瓦洛的处世态度逐渐开始出现某些变化。这些变化部分地已经在写于1668年(即在第九首以后，布瓦洛在将自己的这些讽刺诗汇总出版的时候，对作品作了随意编排，没有按照它们创作时的年代秩序)的第八首讽刺诗里表现出来。在这里，布瓦洛展示了当时现实中各种恶行的讽刺性广阔图景。但是，在这首讽刺诗中，对统治阶层的揭露失去了从前的乐观主义热情。相反，在这首诗里，悲观和厌世的音调清晰可闻。诗人如今好像觉得社会和道德的恶，是人的本性的某些永恒缺陷的必然结果。作家的处世态度充满了与霍布斯的哲学理论和拉罗什富科的观点相似的倾向。

布瓦洛文学活动的新阶段开始于1668年。在这个时期，布瓦洛与以巴黎高等法院庭长拉姆阿依为首的保守的资产阶级活动家圈子过从甚密，后来又与上流社会建立了牢固的关系，并获准进入宫廷。诗人对宗教的态度发生了变化，布瓦洛对经院哲学家和好斗的黑暗势力的反动团体始终抱有恶感。但是对自由思想的作风已经不再多说；布瓦洛强调了自己对宗教的尊敬态度，并暗中同情詹森教派的反对立场。诗人长时期放弃了讽刺诗的创作。此后，书信体成了他钟爱的诗歌体裁。布瓦洛现在认为自己的主要任务不是揭露社会恶行，而是颂扬美德，是探讨从贺拉斯那里学来的在大自然怀抱中享受宁静的伊壁鸠鲁主义主题，是确立无可挑剔的那类上流人士所特有的内心品质，这些人在十七世纪后半期特别时髦，并得名为“honnete homme”(“彬彬有礼的人”)。尖锐而挖苦的讽刺诗被抽象问题的道德议论所代替。布瓦洛写了不少诗献给达官贵人，对他们大加颂扬。他歌颂国王的军事创举，尤其希望赢得国王的青睐。

1674年，布瓦洛发表了讽刺喜剧长诗《经台吟》里的前四首诗歌(长诗结束的两首诗歌发表于1683年)。在《经台吟》里，诗人故意采用隆重夸耀的文体，以戏谑的形式讲述了发生在巴黎一个教堂里的司库和神甫之间的争吵，起因是一个不足挂齿的问题：教堂的小桌子——读经台——究竟应该放在哪个位置。布瓦洛有意识地用自己的作品反对斯卡龙创作中出现过的那种诙谐诗。如果说斯卡龙在自己的讽刺模仿长诗里故意使用有点粗鲁、陈腐的口语文体，目的是为了揭露“崇高的”古典主义诗歌的过尚辞藻，那么，布瓦洛则把被古典主义诗学宣布为鄙俗的那种现实，用讽刺的笔调加以抬高。

当然，布瓦洛不是讽刺喜剧长诗的发明人，这种长诗的原型我们在古代的《巴特拉奥米奥玛希》(《老鼠和蛤蟆之战》)里已经看到了。在十七世纪法国文学中，讽刺长诗这种体裁所具有的确定特征，可以在马·雷尼耶那里(第十、十一、十三首讽刺作品)发现。但是，雷尼耶的讽刺性构思(用讽刺的笔法稍加提升地描写流浪分子，把他们的习俗变为那些正在腐蚀社会的统治阶层的恶行的化身)要大胆得多。这种构思在十七世纪英国的土壤上，获得了最彻底的成功，但不是以长诗体裁，而是以戏剧和长篇小说的体裁(盖伊的《乞丐的歌剧》和菲尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》)。布瓦洛用讽刺的笔法将平常的凡夫俗子"拔高"，这种做法与讽刺喜剧长诗的那种世俗戏谑的变种很相似，这种长诗后来在十八世纪的文学里的最杰出作品是阿·蒲柏的作品《夺发记》。在十八世纪的俄罗斯文学中，苏马罗科夫、赫拉斯科夫和迈科夫都创作过讽刺喜剧长诗。

无论在《经台吟》还是在《尺牍诗》里，布瓦洛都是一个再现外部世界的诗艺大师。布瓦洛无意用激情和情愫来充满自己描绘的那些风景画。外部世界对于他来说，是平和静观与描写的对象，是欣赏大自然感性美的源泉。《经台吟》里艺术方面最成功的片断之一是对夜晚降临巴黎时的描写，这时候，城市的街道寂静无人，而物体的轮廓变得模糊不清。

布瓦洛这个时期创作的最优秀作品之一是他的诗体论著《诗的艺术》。这部作品的力量不在于它的作者的理论启示的原创性，古典主义的艺术原则在布瓦洛之前就已形成，他借助了夏普兰、陀比涅、拉蓬等十七世纪法国美学思想代表人物的已有成就。《诗的艺术》在法国十七世纪文学中第一次将古典主义理论原则系统化，将这些原则结合在一起，并全面和充分地加以综合。况且，古典主义的规范和准则在《诗的艺术》里是用通俗易懂和生动的形式阐述的。十七世纪是文学理论从语文科学中独立出来成为一个特殊领域的时期，而在受过教育的读者圈里，对理论问题的兴趣大为增强。可见，布瓦洛的作品迎合了时代的需求。最后，这位诗人、古典主义理论家解决摆在他面前的任务时所使用的那种技巧是出色的。《诗的艺术》不仅是一本诗体理论著作，而且是具有高度美学成就的文学艺术作品。

布瓦洛的长诗的突出之处是具有精练的形式。它的语言明晰，充满至理名言、一语破的而容易记忆的习语，以及后来在法兰西文学语言中扎根的引言警句。这方面的例子有：著名的用韵规定("意义和韵脚要处处丝丝入扣。两者之间相互对立只是表面如此：韵脚的职责是成为奴隶，永远服从")，对理性作用的评价("要和理性交好：愿你的诗句精美绝伦全凭理性")，以及展示布瓦洛对喜剧本质看法的定义。绝妙的纯朴和言简意赅，布瓦洛只用寥寥几行诗就能显豁地阐明理论问题，综合大量材料，创作出

完整的历史概述。比如，《诗的艺术》第三章里对悲剧发展所作的极为紧凑同时又是形象的阐述就是一例。

布瓦洛的《诗的艺术》是一部有争议的作品。这部作品中非常鲜明地表现出批评家布瓦洛的爱好和才能。布瓦洛抨击的首先是风流高雅文学，令他气愤的是这种文学散发出等级特殊的气息，是它的矫揉造作，它那一眼就可以看出的浮光掠影和浅薄。同时，布瓦洛也抨击十七世纪前半期的自 ·162 由思想作家，挑选斯卡龙作为嘲笑的主要对象。布瓦洛无法接受斯卡龙的诙谐诗，一方面是因为它们的极端自然主义和讽刺模仿的片面性，另一方面是因为它们那挑衅性的平民造反精神，这种精神也曾渗透在昔时创作过大胆的讽刺作品的布瓦洛身上，随着时间的推移，如今诗人已经成为文学趣味的半官方立法人，他摒弃了从前有过的精神。在布瓦洛看来，文学中那种与民间艺术传统靠得太近的倾向，对“平民”圈子的情绪和爱好的反映太直接，因此，对这种倾向的敌视态度也在《诗的艺术》的其他许多至关重要的原则中表现出来。例如，指责雷尼耶文笔粗糙，使用从“寻欢作乐的”场所偷听来的“无耻和淫秽的”词语；有意识地只字不提寓言作家拉封丹的名字；对莫里哀的遗产作了片面评价。如果说，布瓦洛私下发表意见时继续给予伟大的喜剧作家热烈评价的话，那么，在《诗的艺术》里他认为必须提出如下的保留条件：

> 好好地研究市民，好好地研究廷臣；
> 在他们中间认真寻找典型人物。
> 莫里哀曾仔细观察过他们；
> 他也许向我们提供了最优秀的艺术样本，
> 但愿他试图讨好平民时
> 不用丑陋的形象歪曲他们，
> 也不用令人讨厌的小丑损害欢乐，
> 可惜！他把塔巴兰与泰伦斯捏在一起！

《诗的艺术》的作者布瓦洛不大喜欢现实主义走得太远的大胆探求，也不大喜欢各种各样的文学巴洛克形式，不管是典型的贵族派的巴洛克，还是别的更加民主性的巴洛克变体。在他看来，所有这些现象同样都是无政府状态的产物，都是模糊不清、破坏健全思维和良好趣味法则的艺术。

然而，布瓦洛的主要目的在于阐明正面的美学纲领，在于确定那些规律、规则和规范的总和，在他看来，遵守这些东西应当是创作艺术杰作所必需的先决条件。

《诗的艺术》由四章组成。第一章专门讨论诗人的使命和文学技巧问题。这一章的主要思想是赞扬理性是认识美的源泉,是组织文学作品的力量。

在第二章里,布瓦洛对各种抒情体裁——颂歌、悲歌、十四行诗、谣曲、箴言诗、田园诗逐一给予评价,最后也给了讽刺诗应有的评价。在这里,古典主义理论家的美学观点所固有的规范性特征也清晰地得到了表达。布瓦洛以彻底的唯理主义者的面貌出现在《诗的艺术》中,因此对抒情诗的美学意义估计不足,在将它与戏剧性和叙事性诗歌相比时赋予它相对次要的作用。按照布瓦洛的观念,抒情诗的使命是反映私人的感受,而这个生活领域与国家问题的领域相比,在他的眼里的思想价值要小得多,而后一个领域首先是戏剧和史诗的领地。

布瓦洛这首长诗的第三部分的内容是对各种戏剧体裁、悲剧、喜剧的评价,同时,按照这位古典主义理论家的意见,创作长篇史诗是复杂而重要的,为了达到这个目的必须确立一种途径。正是在诗体论著的这个核心部分,布瓦洛特别明显地暴露了他的美学观点特有的矛盾。古典主义者布瓦洛坚信,为了对公众有益,艺术应当力求通过"模仿自然"即借助对客观现实的反映和理解的方法达到真相。布瓦洛认为,研究"自然"是作家的基本任务。同时,"模仿自然"的原则,因此也是艺术真实的原则,在他那里就获得了有限的和在相当大程度上是唯心论的解释。在布瓦洛看来,艺术反映自然的程度取决于自然符合理性规律的程度,换句话说,自然应该以某种经过改造、净化的模样出现在作品里,这个模样已经完全剔除了所有那些不符合这位古典主义作家关于事物的理性秩序概念的东西。

正如其他古典主义者那样,布瓦洛把文学的认识能力限定为号召服从"上流社会礼节"和确定自己的目的是令精英读者"喜欢"。"喜欢"的原则与作为艺术创作基本任务之一的"模仿自然"的原则一起提出,这毫无疑问地说明了,古典主义理论家懂得,文学除了纯粹认识功能以外,还具有动情和产生实效的因素。但是,这个问题的解决早已由《诗的艺术》的作者布瓦洛的温和的社会立场所决定了,他把文学与读者圈的积极互动解释为作者迎合了上流社会的趣味。

163·

《诗的艺术》的作者关于在"真实"或者"逼真"之间抉择的提法也暴露了其内在的矛盾。问题在于,作家应当描写的是绝无仅有的、出类拔萃的,然而是被历史记载下来的事实(按照十七世纪的术语叫"真实"),还是虚构的然而符合事物逻辑并符合理性要求的逼真事件?布瓦洛侧重第二种现象。他对偏好奇异、不可思议和令人惊讶之事的巴洛克文学所抱的敌视态度决定了他的观点。古典主义批评家布瓦洛确信,必须根据主要思想和规

律性来综合生活现象。同时，这种观点也显露出它的某种机械性，它没有那种观念，即生活过程的深刻规律照例更加鲜明地展现在独特的性格和情景中，而不是展现在符合“规范的”和“理性的”等通行观念的情景中（这种思想某种程度上已经显现在高乃依的理论思考中，后来非常清晰地形成于狄德罗的《论戏剧体诗》中）。

布瓦洛《诗的艺术》的第四章讨论作家的道德问题。贵族集团认为诗歌创作是一种随意的即兴创作，是上流社会日常生活的简单点缀，布瓦洛与此不同，他确信文学的社会意义，强调作家的公民责任。布瓦洛正是在这里细述了诗人作为无可指责的“彬彬有礼的人”（“honnete homme”）的形象，这样的人逐渐成为他的理想。

布瓦洛的《诗的艺术》不仅给予法国，而且给予法国以外其他国家的古典主义文学的形成以很大的影响。布瓦洛的许多思想被十八世纪法国古典主义理论家伏尔泰、马蒙泰尔、拉阿尔普等所接受；德国的戈特舍德（《为德国人写的批判诗学试论》，1730 年）、英国的蒲柏（《批评论》，1711 年）、俄罗斯的坎捷米尔、苏马罗科夫和特列季亚科夫斯基（后者是《诗的艺术》的第一个俄译者）都曾借助过布瓦洛的声望。

布瓦洛声誉日隆，仿佛就是法国十七世纪古典主义的化身。其实，按照其包含的思想和美学倾向而言，布瓦洛的诗学比他的同时代人，法国最伟大的作家莫里哀、拉封丹、拉辛的创作成就要来得狭隘。它没有全面综合他们的优秀艺术成果，在这些成果中，现实中的矛盾揭露得比《诗的艺术》中阐述的经典所允许的更激烈、更尖锐。况且，这部作品在布瓦洛本人美学思想发展中也不是最终意见。在十七世纪和十八世纪之交写成的后期理论著作中，布瓦洛在研究自然和美的源泉的时候，除了理性，他更多地注意了感情和感觉。同时，在这些年里，他没有倾向于无条件地根据当时上流社会精英的趣味和意见来评价艺术作品。他现在觉得时间和历史是更为可靠和更为公正的裁判者。

布瓦洛最后的创作活动与十七世纪九十年代加剧了的社会思想斗争相联系，当时，严重的社会政治危机笼罩着君主制的法国。在这个时期，布瓦洛重新拾起讽刺诗，创作了一系列思想倾向尖锐的作品（第十首讽刺诗，其中辛辣地讽刺了装腔作势的贵族夫人和上流社会的伪君子；第十一首讽刺诗鞭笞了耶稣会士们的诡辩道德）。尽管思想进步，但布瓦洛最后几首讽刺诗语言啰嗦而冗长，带有他固有的刻薄和厌世的世界感受，明显地不如他六十年代的所有作品。

在晚期布瓦洛的文学活动中，参与“古”“今”之争占有重要的位置。布瓦洛在名为《关于演说家龙琴的批评性思考》（1694）的冗长著作里，最充分

地阐述了自己不赞成"颂今派"的意见。布瓦洛是"崇古派"阵营最热烈和最顽强的支持者。他与"颂今派"和他们的思想领袖夏尔·佩罗的激烈争论不仅在美学方面展开,而且也具有确定的社会潜台词。垂垂老矣的古典主义理论家把古代理想化并把它与当时的现实相对照,从而在客观上表达了他对周围现实的失望。

164· 1701年,布瓦洛准备首次出版自己作品的全集。正是在这个时期,他注意监督正在对自己的作品编辑详细注释的学生和信奉者们的工作。布瓦洛力图这样来巩固自己不偏不倚、似乎绝对正确、具有无上权威的总教主以及十七世纪后半期法国先进文学领袖的名声。

12. 十七世纪六十至七十年代的散文

古典主义最高潮的时期,也是散文灿烂的繁荣时期。在古典主义文学中,与戏剧创作和散文相比,抒情诗表现得稍稍逊色一些。况且,对于古典主义散文而言,具有独特哲理教诲色彩的各种体裁的广泛流行是它的一大特点,这包括言行录、书信、各种演说艺术、格言集、箴言录、劝谕录,关于"人物"、"肖像"、"思想"的作品。在这里,唯理主义倾向对人们内在气质,也包括对艺术处世态度产生了影响,这是十七世纪法国文学的特征。六十至七十年代,这种影响显得特别深刻。

在这个时期无数的言行录作者中间,绝大多数是曾经参加过投石党运动的贵族,他们服从专制制度的管束,试图利用余暇来解释历史事件的进程并明确他们自己曾经扮演过的角色。书信艺术补充了上流社会缺乏消息来源并满足了他们优雅交谈和频繁交换意见的需要。投石党运动以后,在上流社会沙龙里,原先高雅的娱乐被日益增长的对心理、道德问题,对研究激情和明确各种性格,对阐明人的行为的动机和确定这种行为的理想规范的兴趣所代替。正是在奥尔良公爵夫人、德·沙勃莱夫人的沙龙和其他上流社会圈子里,出现了勾勒"肖像"和创作"箴言"的时尚,这是一种迷恋,在其基础上产生出拉罗什富科和拉布吕耶尔的杰作。

六十至七十年代,法国古典主义散文达到了自己的艺术顶峰。它一方面摆脱了浮华修辞的外表,摆脱了十七世纪前半期盖斯·德·巴尔查克、夏普兰和瓦蒂尔活动中固有的滞重的拘泥细节、巴洛克式的精巧和怪诞,另一方面如今将叙述思想时的严整逻辑、准确与极度的简练和朴素结合在一起。

古典主义散文的所有这些性质都是来自极为不同团体的多年努力的结果:其中有的来自从事文学语言法典编撰的语言学家和法兰西学术院成

员，有的来自极为关心艺术语言问题的上流社会沙龙，最后，来自文学家本身。这些性质在十七世纪六十至七十年代法国最杰出的散文作家的作品和拉罗什富科、雷兹、塞维尼夫人和拉法耶特夫人的创作中都获得了最辉煌和最充分的体现。

弗朗索阿·德·拉罗什富科公爵(1613—1680)的一生清晰地分成两个时期，其分界是投石党运动。拉罗什富科的前半生就好像那些风流英雄史诗或大仲马长篇小说《三个火枪手》里的主人公的奇遇。年轻时的拉罗什富科是一个典型的不满而具有反抗精神的显贵的代表，拉罗什富科被骑士风流英雄的浪漫气概的理想所吸引，参与了宫廷阴谋，促成王后的爱情冒险。在投石党运动时期，拉罗什富科成为反对王权的贵族阵营的领袖之一。投石党运动事件的过程给拉罗什富科的政治野心带来了沉重的打击，从五十年代后半叶开始，他放弃了积极的政治活动，出入各种贵族沙龙从事文学活动。公爵进行了广泛的通信，而在1662年出版了自己的《回忆录》。拉罗什富科的观察最深刻地反映在《思考，或名道德格言和箴言》(1665)中。

在这本《箴言录》里，拉罗什富科彻悟了自己全部丰富的生活和政治经验，表现了与当时其他著名古典主义作家，尤其是与拉辛相似的心理分析的娴熟技巧。拉罗什富科试图以格言的形式对那种利己主义地对待生活的态度作出综合评价，这种态度是正在代替行将崩溃的封建世界的新秩序所教导人们的。拉罗什富科创作《箴言录》，就是在埋葬封建传统下所产生的关于荣誉、天职、道德的骑士观念。他指出，在新的历史条件下，这些理想只是幻想。马克思对拉罗什富科这本书的现实性和批判性优点给予了应有的评价。在1869年6月26日致恩格斯的信中，马克思以赞许的态度援引了拉罗什富科的几段箴言。这些箴言富有揭露性的热情，它们戳穿伪善、虚假和自我安慰的谎言，这种激情在列夫·托尔斯泰翻译《箴言录》时引起了他的注意。

·165

拉罗什富科世界观的唯物主义倾向激励他从实际的生活利益中去寻找人的行为的动机。拉罗什富科的奠基性的关键格言是这样的："一切德行都消失在利益之中，就像河流消失在海洋之中。"根据拉罗什富科的意见，利益即需求，它决定人的行为，作家最初几乎总是把利益看作是个人的、利己的。拉罗什富科在这一时期的观点是：除了家庭眷恋的感情，人的行为根本不可能自觉服从崇高的社会目的，单独的个人利益也不可能融汇于更为广泛的人群利益。

后来，在最后加工《箴言录》的过程中，拉罗什富科的观点发生了某些变化。他试图在人的自私自利中不仅发现那种破坏先前关于德行观念的因



拉罗什富科肖像 作者不详 十七世纪作品 凡尔赛宫藏

素，而且发现一种能够在理性遏制和指导的控制下成为普遍有益和良好行为源泉的推动力。但是，类似的倾向在拉罗什富科那里仅仅露出苗头，还没有最后成型。这种倾向在启蒙运动时期的百科全书派那里获得了进一步的发展。

拉罗什富科在构思格言时的惯用方法是将某个有关德行的概念转化为与之相近的恶行的定义。比如，拉罗什富科怀疑存在着真诚的坦率，他指出："你很少看到这种真诚，你经常遇到的恰恰是巧妙的掩饰，目的是赢得别人的信任。"按照拉罗什富科的看法，友谊是相互之间的契约，是力图宽容彼此的利益，是交换服务，是总是自私自利地打算要有某种回报的交际。慷慨是一种虚荣快乐的赠予，因为正如拉罗什富科所断言的，"比起那些我们赠予的人和我们赠予的东西来，我们更喜欢赠予这件事本身"。拉罗什富科综合了自己这些目的在于揭露人的行为的利己动机，把人从崇高的台座上拉下来的意见，他宣称："德行的成分中有恶行，就像药品的成分中有毒药。"

拉罗什富科的观察范围相当有限，主要对象是他个人的社会圈子贵族界的生活。拉罗什富科提出爱欲和虚荣心是人的行为的基本推动力，这绝非偶然。拉罗什富科的无数箴言专门揭露了作为他周围现实中典型特征的虚伪。例如，下述格言就是这样的："伪善是恶行向德行所致的一种敬意"；"傲慢，是身体掩盖精神缺陷的一层隐秘的外表"；"为了在社会上取得地位，我们总是假装已经取得了这种地位"。

拉罗什富科一方面痛心地眼看王权怎样破坏了他心中那么珍贵的往昔的封建基础，另一方面从王权中看到了能够让社会继续服从和保持它免遭彻底破坏的唯一力量。在他看来，陷入恶行之中的人类，受到人与人之间像狼一样斗争的腐蚀，除非盲目服从君主制的独裁政权，没有别的出路。悲观主义、厌世特征以及《箴言录》作者的道德信仰所固有的唯物主义倾

166 ·

向，使这些箴言与拉罗什富科同时代的英国人霍布斯的哲学遥相呼应。

拉罗什富科写作箴言的兴趣是在德·沙勃莱夫人的沙龙里养成的，他是那里的常客。拉罗什富科使这种在贵族圈子里流行的体裁达到了完美的程度。他的箴言文字讲究，千锤百炼，其中没有一个多余的字，它们的语法结构简单而自然，机智而一语破的，就像箴言诗一样。

拉罗什富科的特点是倾向于纯理性主义的抽象，力图给自己的箴言赋以包罗万象、放之四海而皆准的法则的性质。拉罗什富科的缺乏社会具体性、形象性的箴言的某种抽象性也源于此。

十七世纪的法国是一个回忆录文学繁荣的时期。在深刻的社会动荡之后的时期里，社会对回忆性作品的需求增加了。十六世纪宗教战争时期带来了丰富的回忆录成果，投石党运动时期以后也发生了类似的情况。由十七世纪中期的社会危机引出的数不清的回忆录，从体裁特点看，是多种多样的。这儿有某种着重冷静地记录事件外部过程的编年史，有目击者的回忆录，包含叙述生动而通常带有个人性质的历史事变的插曲和细节，有传记性言行录和内容是作者为自己社会立场寻找依据和辩护的政治论著性回忆录。产生于十七世纪中期和下半期的绝大多数回忆录不可能列入艺术文学的范围，并主要只能引起历史学专家的兴趣。然而也有例外，枢机主教让-弗朗索阿-保罗·德·贡迪·雷兹(1613—1679)的《回忆录》在这些作品(拉罗什富科、布西-拉布丹、德·蒙庞瑟小姐等的回忆录)中间占了首位。

枢机主教德·雷兹在投石党运动时期是马萨林和国王宫廷最危险和最顽强的反对者，并以试图完全依靠人民群众的自发抵抗来与专制君主制度斗争而出名。还在年轻时期，未来的枢机主教就表现出卓越的文学才华和锐利的政治智慧，他写了《让·路易吉·菲耶斯基伯爵的阴谋故事》(这部作品最初出版于1665年，席勒后来在写作关于这个情节的悲剧时曾把它作为主要蓝本之一)。雷兹创作自己的《回忆录》已经是在晚年(根据A.别尔特尔的最新研究，写于1675—1677年间，但关于《回忆录》创作的确切日期，还有争议)，当时，在辞去巴黎大主教教职之后，他被迫同王权和解，从多年放逐中返回并隐居，开始回忆和思考以往的动乱事件。

在雷兹的《回忆录》里，五光十色和活生生的历史事件，深刻的历史研究，以及引人入胜的艺术叙述，这些成分都有机地融汇在一起。从《回忆录》里，作者那鲜明和印象深刻的形象呼之欲出。像高乃依的主人公那样，年轻的雷兹天性高傲和充满激情，渴望荣誉高于一切。但是，他把功名心，对自己通过一切冒险达到预想目标的卓越才能和充分准备的信念，与对现存的客观历史规律和某种类似“社会机械”的存在物的深刻洞察和深信不

疑结合在一起。关于雷兹是一个无原则的政客，或者是一个似乎只追逐狭隘的利己和自私目的的蛊惑家和阴谋家的说法是错误的。他的《回忆录》证明，他对分裂了十七世纪专制主义法国的尖锐矛盾具有非常清晰的概念，他真挚地同情热爱自由的社会意愿并拒绝暴政。雷兹是撰写关于投石党运动的回忆录作家中间的唯一一个人，认识到这场危机绝不是一连串个别阴谋，不是个人的政治伎俩和交易，它的潜在推动力是社会底层的强大社会运动。正是对最重要情况的这种了解使历史学家雷兹的意见具有气魄和力量。

雷兹不仅作为政治家和史学家，而且作为心理学家也具有深刻的洞察力。他敏锐而准确地揭示了自己的投石党运动战友的行为的隐秘动机。但雷兹不想把自己理想化并宽容自己，他没有掩盖自己的错误、矛盾和弱点。雷兹对史实、思想和人的个性都很感兴趣。众所周知雷兹具有肖像画家的才能，他不仅善于讲述和分析，而且也善于造型。他对个别著名历史活动167·家、自己的同时代人（黎塞留、马萨林和拉罗什富科的“肖像”尤为出色）所作的寥寥数笔的浮雕化的评述，成为“选入范本的诗”。雷兹经常将自己的心理学观察以警句和格言的形式加以综合，从毫不留情的准确性和凝练的文笔来看，它不会逊色于拉罗什富科的《箴言录》。雷兹的《回忆录》的风格整体而言是出色的，其中可以看出他力图摆脱修辞规范程式，而侧重于精力旺盛地直抒胸臆和质朴地表达思想。

书信艺术在十七世纪法国文化中所起的作用不亚于回忆录。这个时期所有的多少有点名气的人——政治活动家、军事指挥官、上流社会夫人、学者、文学家——都从事书信写作。上流社会人士和文学家原本都打算把自己的书信作为公开读物并让它广为流传。正是由于他们，书信才首先成为真正意义上的艺术。文学家（比如盖斯·德·巴尔查克、夏普兰）在自己的书信中充满了艺术批评或政论的成分。在上流社会的代表人物手里，书信艺术成为这个圈子里高度发达的交际谈话技巧的书面表述。

十七世纪法国书信艺术经过了几个发展阶段。在这些阶段里，最为著名的人物是盖斯·德·巴尔查克、瓦蒂尔和德·塞维尼夫人。巴尔查克的书简是古典主义散文发展过程中的“修辞”阶段，当时，文笔的庄重亢奋和悦耳、丰富的修辞手段、和谐搭配还在很大程度上起着独立的作用。在瓦蒂尔的书信里，放在首位的是对突然和精巧效果的巴洛克追求。在塞维尼夫人的书信中，古典主义散文成为表达作者思想和感情的简洁而灵活的手段。

玛丽·德·拉布丹-尚塔，侯爵夫人德·塞维尼（1626—1696），属于当时最高贵族的圈子。她从十七世纪四十年代末开始通信，直到自己一生的

最后岁月，累计有将近一千五百封信件。与德·塞维尼侯爵夫人通信的有各色人等。但是，在他们中间主要是对宫廷和国王政府实行的政策持反对立场的人。侯爵夫人不是路易十四的崇拜者，她更倾向于枢机主教雷兹和一大批从前的投石党人，她同情波罗耶尔修道院和被当局迫害的詹森教派人士。在塞维尼夫人的书信中占据中心地位的是她在长时期内定期写给女儿的信件。在这些信札里，塞维尼夫人不仅讲述了自己，谈论涉及女儿家庭生活的问题，而且详详细细地向女儿通报了最轰动一时的政治事件、宫廷和首都的新闻、文学和艺术领域里的出色新作。塞维尼的书信描绘了十七世纪后半期法国贵族社会和精神生活的广阔全景，呈现在我们面前的有这种生活的正面——隆重的仪式，庆祝宴会，狩猎，凡尔赛宫的接见——以及它更平凡以及有时简直是阴暗的方面。塞维尼评价了布列塔尼贵族的日常生活，她自己遇到的经济拮据。塞维尼的书信是重要的历史证据，她在其中讲述了布列塔尼农民因无法忍受沉重的苦难而在1675年举行的起义，也描述了对他们的残酷镇压。从塞维尼的书信中我们了解到路易十四的战争措施、法国军队的成功和失利在外省贵族圈子里（出于经济考虑，侯爵夫人经常住在远离首都的自己的领地里）引起的反响，了解到这些年里各次轰动一时的诉讼案的政治内幕。仔细关注文学生活的塞维尼曾经是高乃依和拉封丹的热烈崇拜者，她的有些信件是篇幅很长的精细的批评随笔。

当然，塞维尼写作书信是打算供沙龙阅读和讨论的。由此也使它们具有严密的逻辑性和反复斟酌的结构，以及特别典雅的文笔。但是，这并不意味在塞维尼的书信里我们找不到真挚而亲密的自白和更加直接地展示作者自我内心世界的尝试。塞维尼对大自然的细腻感受，和她同时代人中只有很少人具有的那种才能，这也是一个特色。最后，还应该指出女作家的描绘技巧，她善于使自己书信中力图讲述的东西变得似乎可以看得见摸得着。塞维尼艺术风格的这种特点，使得某些文学史家有理由指出女作家文体所独具的“直接印象”的特点。

在评价十七世纪六十至七十年代法国散文发展的时候，还应当提到宗教雄辩术曾经历的高潮（正是在这个时期，作为宣教士的博叙埃达到了自己荣誉的顶峰，而在这些年里，那些宗教演说家，如布达鲁、弗莱舍以及晚一些的马西隆都获得了名声）。一方面，这是实现“天主教复兴”的那些紧锣密鼓的尝试的结果，这些尝试的最后的，然而有力的爆发是路易十四统治最后十年的历史的特点。另一方面，宗教雄辩术恰恰是在这个时期接受了古典主义美学的教导。

·168

十七世纪下半期宗教演说艺术的最杰出的代表人物是雅克·贝尼涅·博叙埃（1627—1704）。博叙埃先是担任皇太子教师的职务，然后被任命为

大主教，他是路易十四时期法国正统天主教阵营的意识形态领袖，不过，这是就其典型的教皇权力限制主义观点而言的。博叙埃是专制主义政权的铁杆辩护者，热烈捍卫这个政权绝对正确和神圣起源的思想（完成于1679年，出版于1709年的论著《根据〈圣经〉的政治学》）。博叙埃在与新教徒、詹森教派和寂静主义思潮的追随者的不断斗争中，顽强地在法国确立了天主教会领导的半官方观点。博叙埃的历史观建筑在相信全能的上帝是确定人命运的决定性力量的基础上，他把自己的这种历史观具体化在《世界史讲话》（1681）里，这部著作后来成为启蒙运动领袖孟德斯鸠和伏尔泰系统争论的对象。

博叙埃作为一个演说家，以自己的布道辞和祭文（为奥地利的安娜、英格兰的昂利埃特·玛利亚、孔代亲王等人所作）而出名。博叙埃演说的力量在于它们严格遵循确定无疑的、清晰划定的思想，丰富而微妙的心理观察，富含比喻和情感的娓娓动听的语言，这种语言可以表达纷繁多样的情感色彩，从悲哀的忧伤到愤怒的抨击。

十七世纪六十至七十年代，法国长篇小说发展的新阶段也到来了。对充斥着令人惊奇的冒险故事，铺陈夸张的情感，程式化的历史假面舞的多卷风流英雄史诗的迷恋之风正在过去。现在，更加短小的中篇或短篇小说体裁获得了广泛流行，在其中，作者们描写了当时的社会习俗，其中情节的发生时间或者与当时同步或者是不久之前发生的，因而是为读者所熟悉的历史。同时，要求历史和心理的逼真成为解释事件的一个基本原则。在无数这样的作品的总背景上，《葡萄牙人书简》和玛丽亚·德·拉法耶特夫人的作品是其中的佼佼者。

与《葡萄牙人书简》（1669）有关的文学之谜至今还一直引起激烈的争论。这部作品包括五封书信，是一位被法国军官始乱终弃的葡萄牙修女从修道院里写给自己心爱者的。这些书信是真的，还是由一个名叫吉耶拉的贵族、政治活动家和文学家所创作？此人的名字曾在国王允许发表上述作品的命令中出现过。文献证明了书信里反映的重大历史事件是可靠的，不排除它们是当时为人熟知的玛利阿娜·阿尔科佛拉朵写给轻佻骑士达·沙米利的亲笔书信。但是有充分理由相信，用《葡萄牙人书简》名称出版的书信的那个版本，是吉耶拉原创的艺术作品。否则很难解释为什么《葡萄牙人书简》与六十年代中期以来开始在法国文学中确立的某些美学倾向那么相似。吉耶拉是莫里哀、布瓦洛和拉辛的朋友，《葡萄牙人书简》的艺术结构使人想起拉辛悲剧的结构。《葡萄牙人书简》的作者描绘了弃妇的痛苦，她那遇到冷漠的激情，她的内心惊慌，她的嫉妒和受伤的自尊心，在这类描写中都能听到拉辛早期杰作中那些主题的回响。

时至今日仍然富有生命力的十七世纪六十至七十年代古典主义散文作品之一是出于玛利亚·德·拉法耶特(1634—1693)之手笔。玛利亚·德·拉法耶特是一个有影响的社交沙龙的女主人,在当时贵族界知识分子生活中发挥了显著的作用。她的中篇小说《德·孟邦西埃公主》(1662)是法国小说发展史上最早一批预示着从巴洛克风流英雄史诗的富丽奢华向古典主义的紧凑和简洁转变的作品中的一部。长篇小说《柴伊德》与风流英雄叙事传统相接近。六十年代,女作家与拉罗什富科建立了密切的友谊,与睿智的《箴言录》的作者的交往给了拉法耶特的创作发展富有成果的影响。1678年,女作家出版了长篇小说《克莱芙王妃》,这是法国古典主义文学遗产中不朽的杰作之一。

《克莱芙王妃》的情节置于十六世纪中期,亨利二世统治时期,发生在当时的宫廷贵族圈子里。表面上,拉法耶特的长篇小说属于那种小说体的历史纪事体裁,叙述的是十七世纪六十至九十年代流传很广的法国贵族生活中的各种风流韵事。但是,拉法耶特的这部作品以它的思想内涵深度和贯穿其中的细腻心理分析相当明显地区别于这一体裁的其他样本。《克莱芙王妃》的情节在结构上非常清晰,并且没有任何外部的引人入胜的成分。作者的主要注意力放在描绘自己作品里的三个主要角色的内心世界之上。拉法耶特以令人喜欢的简朴讲述了小说女主人公德·莎尔特小姐的内心感受,她已经答应嫁给德·克莱芙亲王,由于他心灵高尚,她对他充满敬意,后来,她在生活中遇见了当时贵族青年的杰出代表人物德·内穆尔公爵。



拉法耶特的长篇小说《克莱芙王妃》扉页版画 阿姆斯特丹 1695年

《克莱芙王妃》的戏剧性冲突的基础是情感和责任的碰撞(这是这部小说与古典主义悲剧所表现的问题接近的地方)。与最出色的古典主义悲剧作品相似,在拉法耶特的小说里,对这种冲突的描绘从心理上看是真实的、热诚的和不含任何教诲成分的。在小说中,夫妻之间的责任对恋爱感情的

胜利是内心紧张斗争的必然结果，这种结果的前提条件是女主人公的全部内在性格。拉法耶特的小说的女主人公是一个有着崇高道德责任和对于个人尊严、荣誉具有高尚观念的人。背叛丈夫对于她来说是自我贬低，会给她所如此珍重的内心严整的意识带来无法弥补的打击。

拉法耶特小说的核心人物是心地纯洁和情感高尚的人们，但他们的命运却是悲剧性的，通向他们个人幸福的道路是关闭的。《克莱芙王妃》的作者所作的无可挑剔的准确的心理分析，导出了一些不很愉快的结论（符合詹森教派的精神，女作家从七十年代起公开表达了自己对他们的同情）：激情是有害的，激情会导致破坏性的结果。拉法耶特小说充满着不愉快的、渗透着悲观主义的情绪，与拉罗什富科的《箴言录》和拉辛在七十年代创作的悲剧如出一辙，那么这种情绪的客观源头何在呢？

拉法耶特的创作与本意上的历史主义这个词是不同的。贵族圈子在她的小说中主要是从道德问题的角度描写的，但是，这并不意味在《克莱芙王妃》中没有社会批判的因素。小说内部情节发展的高潮是女主人公在丈夫死后的感受和她作出的决定。关于忠于死去的亲王的议论，与其说是她为了找到自己的行为根据而使用的理由，不如说是行为的真正动机。在这里，问题不在于抽象的责任命令，而在于更具体的本性的原因。女主人公犹豫不决的真正根源在于她害怕把自己的命运托付给轻佻的内穆尔公爵和她在宫廷圈子面前感到惶恐。在作者的描写和女主角的理解中，内穆尔公爵是最出色的，然而也是社交文化和宫廷贵族界最典型的产物。

170・

类似的主题，哪怕仅限于道德问题领域，也以补充的特点丰富了作为小说基础的心理冲突，而且在更大程度上使拉法耶特的这一作品与拉辛的如《贝蕾尼丝》那样一类的悲剧很相似。

《克莱芙王妃》标志着一条对于法国文学而言相当具有代表性的小说发展的新路径的开始。在这一类型的小说中，深刻的生活综合主要是通过心理分析的方法达到的。后来，源于《克莱芙王妃》的“分析的”或“心理的”小说传统，产生了像肖德洛・德・拉克洛的《危险的友情》和本・贡斯当的《阿道尔夫》这样一些代表性作品。这些传统也被司汤达的作品所继承，他高度评价了《克莱芙王妃》并认为拉法耶特的艺术风格与自己个人的美学原则相当合拍（《瓦尔特・司各特和〈克莱芙王妃〉》），这不是偶然的。

十七世纪六十至七十年代法国小说的艺术成就并非局限在古典主义范畴里。在古典主义作为一种艺术方法达到自己顶峰的时期，我们一方面遇到了进一步发展面对现实的现实主义观点的意图（在安东・菲雷蒂埃的创作中），这种观点的元素包含在十七世纪上半期描写日常生活的小说里，另一方面，我们遇到了在艺术地体现乌托邦思想的历史上的新腾飞（德尼・

维拉斯)。菲雷蒂埃和维拉斯创作的作品在十七世纪下半期的法国文学中独树一帜(十七至十八世纪之交,对乌托邦小说体裁的兴趣增加了,当时出现了费讷隆的《忒勒马科斯历险记》和吉尔伯的《卡拉哈佛岛故事》)。但是,这并不意味着这两种倾向没有自己的深入社会生活的根源。它们都是由具有非贵族出身和下层民众知识分子民主色彩的思想倾向滋养起来的。

安东·菲雷蒂埃(1619—1688)出身于巴黎的一个普通资产者的家庭。最初,他做过律师,后来接受了教士职务并完全投入了文学事业。在自己文学创作道路开始时,菲雷蒂埃主要以诙谐作品传统的继承者的身份出现(对四世纪维吉尔的作品《埃涅阿斯记》的滑稽模仿改编本,1649 年;散文作品《寓意小说,又名雄辩王国不久前的争吵故事》,1658 年,以及其他作品)。

菲雷蒂埃最出色的作品是《中产阶级小说》(1666),它在法国小说历史上占有显著的地位。

作家的兴趣在研究人的社会存在的物质方面。菲雷蒂埃一方面仇视贵族,因为他们在贪求享乐时将因等级特权而属于他们的全部财产不假思索地尽情挥霍,另一方面同样程度地仇视资产者,因为他们用不可告人的阴谋和对普通民众的欺骗,贪婪地积聚资本。作家对他当时社会中金钱关系的透彻理解帮助他在小说体裁中获得新的现实主义成果。这些成果在小说的第一部分里特别明显,那里集中了主要的叙事材料。《中产阶级小说》的第二部分是对作品的相当杂乱的讽刺性补充,这是一篇将几幅漫画式素描串在一起的抨击小品。

在小说里,菲雷蒂埃讲述的不是显赫的国务活动家们的所作所为,而是巴黎一个居住着小市民的民主地区居民们的质朴生活。为了反映生活真相,他力图像自己的前辈那样揭露风流英雄小说的人为臆造。但是,菲雷蒂埃与索列尔和斯卡龙不同,没有采用直接的讽刺性模仿,没有将这些小说改头换面为诙谐风格作品。在与这些作品的作者争论时,他有意识地使自己关于现实的真实情况的个人观点与那些余暇时的虚构形成对照。

菲雷蒂埃在极力不越出生活逼真范围的同时,摆脱了早期日常生活小说作者惯有的那些粗俗自然主义和怪诞插科打诨的特征。在菲雷蒂埃的小说里也没有那种正如我们在索列尔的小说里看到的,仅仅在外表上把偶然插曲和各色各样情节线索拼凑起来的紊乱堆积。在菲雷蒂埃看来,生活中占统治地位的不是偶然性,而是客观规律性。在小说里,他的个别主人公的命运正是取决于这些客观规律性,而首先是金钱的权力。

· 171

菲雷蒂埃在自己的小说里讲述了中产阶级环境里充斥着的吝啬和对金钱的追逐,讲述了这些恶习怎样对两个年轻女子——检查员沃里申的女儿让沃塔和卢克蕾齐娅——的命运产生了极坏的影响,她们早早失去了父母,

接受自私自利的姑妈的抚养。当让沃塔确信自己的近亲粗鲁、冷酷以后，她放任自己去勾引一个淫荡的侯爵。而卢克蕾齐娅服从了主宰她周围世界的买卖规律，嫁给了一个年老而令人厌恶的吝啬鬼、讼棍别杜。

菲雷蒂埃强调了周围环境对人的个性形成的影响。他讽刺挖苦地描绘了高雅沙龙常客们的习俗，而尤其注意塑造中产阶级法官。菲雷蒂埃不仅在日常生活中，而且在办案环境和办公室里，细致地描绘了十七世纪法国资产者的行为举止。

当然，菲雷蒂埃的小说并非没有可以感觉到的矛盾。《中产阶级小说》的作者对个人和社会环境的关系的理解是机械的、简单化的：在他的眼里，人是环境的被动产物，是无力积极影响周围环境的。作家主要对事件的外表作经验主义的描述，他没有掌握那些可能使他深刻揭示自己角色内心世界的手段。可是，即使在这方面，他也取得了某些成就。在菲雷蒂埃的笔下，有几个人物形象相当个性化。厉害而工于心计的沃里申，纨绔而肤浅的律师尼科德姆，天真而渐渐获得解放的让沃塔，善良但轻浮的卢克蕾齐娅，粗鲁而冷酷的讼棍别杜，所有这些人物令人难忘，他们对于特定的社会环境而言是具有代表性的，而同时，他们中的每个人又都具有个性面貌。菲雷蒂埃的风格有点枯燥和偏重理性。

在出版了《中产阶级小说》并于 1671 年发表了《道德寓言和故事》以后，菲雷蒂埃放弃了艺术创作并全身心投入编撰法语详解词典的工作。菲雷蒂埃对自己的《包含古今全部词汇的通用法语词典》构想得非常庞大。他在词典中收入了大量被纯语派院士们舍弃的词汇，专业的、学术的和技术的术语、古语、方言和口语表达法。菲雷蒂埃在解释各种哲学概念时没有隐瞒自己信仰的唯物论性质。1684 年，菲雷蒂埃成功出版了自己词典的一个部分。学术院从词典中发现了这样一位危险的竞争对手，更何况菲雷蒂埃还具有独立观点，于是他们就鼓动社会的保守集团起来反对他。他们指责菲雷蒂埃抄袭，并对他提起诉讼。抨击文章和诽谤书冰雹般落到作家头上。1685 年，他被法兰西学术院开除。敌人的诬陷深深地伤害了菲雷蒂埃，他一病不起，终于在 1688 年去世。他卓越的词典编撰工作对于研究十七世纪法国语言具有很大的意义，其整个劳动成果直到 1690 年才在阿姆斯特丹印刷出版。

与具有经验论和怀疑论智慧气质的《中产阶级小说》的作者不同，德尼·维拉斯的创作思想是面向未来的：他是清晰地表达共产主义倾向的第一本法国乌托邦小说的作者。德尼·维拉斯的《谢瓦拉姆鲍夫史》由两部分组成。这部作品最初在英国问世，其第一部分发表于 1675 年，第二部分于 1678 年用英语在伦敦出版。在法国，维拉斯这本书的第一部分于 1677

年，而第二部分于1678—1679年间在巴黎出版。在维拉斯这本乌托邦小说用法文发表的两个部分里，最有趣味的是第一部分，其中集中了作者所有重要的社会政治思想。

维拉斯的传记资料留存下来的很少，甚至不清楚他的生卒年月，也不清楚他来自贵族界还是资产阶级界。但是，已经查明，他出身于一个新教家庭。年轻时代，曾供职于军界，然后学过法律。六十年代，维拉斯去过英国，他从那里被驱逐出境，显然是出于政治方面的原因。《谢瓦拉姆鲍夫史》证明了它的作者眼界开阔，毫无疑问，维拉斯的前辈托马斯·莫尔和康帕内拉给了他相当大的影响，但维拉斯的创作对乌托邦题材发展史仍然是一个具有原创意义的贡献。

维拉斯是十八世纪著名的社会主义思想的杰出代表摩莱里和马布利的直接前辈。维拉斯的追求之所以意义重大，不仅在于它描绘了理想的社会制度，而且在于它描写了这个制度建立的过程，指出了它产生的历史根源。·172 维拉斯希望证明，他提倡的共产主义理想不是虚构的，这种理想得以实现的先决条件在人类社会历史中是存在的。维拉斯描写的人民在谢瓦拉姆鲍夫理想国建立之前的生活方式，带有原始共产主义所固有的全部典型特征。正是在维拉斯的作品里，自然状态论第一次在法国文学中获得了详尽的论据，这种理论后来在十八世纪的启蒙运动文学中将会受到欢迎。按照维拉斯的信念，要完全达到这种符合人性的自然状态，只有在高度发展的共产主义社会里才有可能，他在自己的书的随后几个部分里描绘了这样的社会。维拉斯是摩莱里的前驱，他认为，向共产主义社会的过渡对于还没有脱离原始自然状态的人民来说，要比在他看来受到现代文明败坏和被私有者本能腐蚀的人民容易一些。

来自波斯的知识渊博的英明立法者谢瓦里斯，使正走上建立完善社会制度道路的土著人的生活实现了决定性的转折。受过他重新教育的民族也因此得名谢瓦拉姆鲍夫。谢瓦拉姆鲍夫国的奠基者到处游览，见多识广。维拉斯在阐述谢瓦里斯在旅游期间积累起来的印象时，批判了自己时代的文明。维拉斯将具有政治和社会平等特点的理想共产主义制度与私有制社会作对比，在前一种制度下，占统治地位的是公有制和公民们为自己国家的福利而联合劳动。

但是，维拉斯的世界观不无矛盾。作家容忍奴隶制度，在他描绘的谢瓦拉姆鲍夫国家里仍然存在这种制度。显然，维拉斯自己并不是教徒，但是他承认在理想的社会里必须要有宗教，他认为，宗教引起的畏惧和害怕上帝的报复有助于当政者维持秩序和使谢瓦拉姆鲍夫国免受恶习的侵蚀。

维拉斯的创新也表现在他作品的艺术形式上，他比前辈们更多地关注

叙事成分。与托·莫尔和康帕内拉的作品不同，小说《谢瓦拉姆鲍夫史》的结构不是对话形式，而是第一人称的叙述。维拉斯为自己的作品选择了旅行报道形式，某个欧洲旅行家搭乘的船在遥远的南方海岸边遇险，他讲述了他发现的谢瓦拉姆鲍夫国的情况。维拉斯给乌托邦小说的传统增添了在当时大受欢迎的旅行小说的一些特点，他在自己的叙述中插进了大量从当时旅行者笔记中吸取来的历史、地理和民族学的详情细节。维拉斯试图寓教于乐，因此，他在着手描述谢瓦拉姆鲍夫国之前，先讲述了在海上遇险的旅行者们的各色各样的奇遇。

维拉斯力求用美景和他创造的崇高的生活理想来吸引和征服读者的想象力。当作家描绘谢瓦拉姆鲍夫国的风俗习性的时候，他的文体变得昂扬，并充满了诗意形象。为了强调理想新社会的建设者们思想的升华，维拉斯在小说结构中加入用韵律散文写成的独立诗意片断。这是一首对乌托邦国家的奠基者谢瓦里斯的颂歌，这是一首对自然——人的母亲和养育者——的颂歌。维拉斯的作品不仅载入了社会主义思想的史册，它同时也是十七世纪艺术文学的一座饶有趣味的纪念碑。

13. 十七世纪九十年代的法国文学和社会危机

自十七世纪八十年代末一直到1715年前夕，大致是作为文学时代的十七世纪向启蒙运动时代的过渡时期。在这些年的思想生活里显露出一些能够预示启蒙学派观点的倾向。古典主义的传统仍占据优势，但很多方面正在发生显著的变化。在一大批这几年继续忠于古典主义诗学原则的优秀作家的创作中，一种新的性质的因素正在成熟起来，一些包含着启蒙运动时代美学发现预兆的特征正在显露出来。

在分析过渡时期文学的时候，难以在作为一个时代的十七世纪的结束阶段与启蒙运动时代的诞生时刻之间划出一条清晰的界线。也许，在十八世纪初，艺术变化表现得特别明显：像勒萨日的《跛足魔鬼》(1707)或《杜卡莱先生》(1709)这样的作品，是文学进化中质的飞跃，这个飞跃不仅由十七世纪的先前成就作了准备，而且也与启蒙运动时代现实主义的进一步发展有着密不可分的联系。在社会政治方面，为争夺“西班牙王位继承权”而进行的战争(1701—1714)是一个显著的标志，而短衫党起义(1702—1705)和很快随之而来的严重的经济并发症也是一个标志。所有这些事件都集中起来给予专制制度沉重的打击，它意味着政治家路易十四的失败，似乎成为他多年统治的毁灭性结局。

在完成对十七世纪法国文学的巡视时，我们仅限于对这个将两个历史

173·

时代既合又分的复杂过渡时期的初始阶段作一评述。这里既指十七世纪九十年代法国严重的社会动荡，又指文学发展过程中与此相关的重要阶段。

十七世纪八十年代，对于进步的法国文学来说，是一个艰难时期。正是在这个时期，政府的政治方针实现了急剧的转折。1685 年，废除了曾赋予胡格诺派相对自由的宗教信仰的南特敕令，该派教徒在十七世纪末主要属于工商资产阶级，这一举措表明了专制君主政权拒绝与资产阶级合作。

LES AVANTURES
DE
TELEMAQUE
FILS D'ULYSSE,
OU
SUITE DU QUATRIEME LIVRE
DE L'ODYSSE'E
D'HOMERE.
Par M. de Fenelon, Archevêque de Cambrai.
DerniéreEdition corrigée & augmentée.



A BRUSSELLES,
Chez PIERRE FOPPENS.
M. DC. XCIX.

《忒勒马科斯历险记》扉页 费讷隆
1699 年 布鲁塞尔版

专制君主制度变成公开的贵族独裁政治和大肆开展的宗教迫害，这对法国进步文学的命运危害极大。八十年代，这首先是一个不再有鼓舞人心的崇高思想，无力创造新颖诗学形象的古典主义模仿者横霸天下的时期，同时，它也是一个高雅文学再次崛起的时期。也是在这几年里，教会势力果断地积极活动起来，它企图借助煽起宗教狂热和紧张的宗教宣传，而达到在国内的“天主教复兴”。正是在这一时期，博叙埃创作了几部主要的历史政治作品。而其他一些著名的天主教宣教师如布达鲁和弗莱舍也展开了积极的活动，他们的所有最主要的布道辞都恰恰是在 1675—1690 年间创作的。

九十年代，专制主义的法国进入了严重经济危机时期。对胡格诺教徒的驱逐打击了法国的商业和工业。不断加剧的压迫把农民和城市居民逼到了极端贫苦的境地。1693 年和 1694 年，在法国，饥荒猖獗。对胡格诺教派和詹森教派的宗教迫害加深了广大民主团体的不满。

如果说八十年代专制主义国家在战争、政治实力达到这个时期的顶点时，还能够遏制社会思想和艺术文学中的批判倾向发展的话，那么，到了九十年代，就已经不可能了，不满情绪的浪潮势不可挡并汹涌地高涨起来。

对专制主义的批判从其社会政治倾向来看，带有各种不同的性质。资产阶级思想家在攻击现存制度时，发展了自然权力论、人民主权论和社会契约论，要求立宪以限制君主政权，同时颂扬英国的 1688 年政变以后建立

· 174

起来的社会制度(新教宣传家和知识渊博的神学家茹利耶,以及 1689 年出现的抨击性作品《被奴役的法兰西在叹息》的匿名作者)。贵族集团的代表人物从过去宗法制残余的复兴中看到了摆脱必然灾难的出路,反映了自己对专制政治的不满(圣西门公爵,作为一个作家,他属于下一个时期,但他着手创作《回忆录》在 1694 年,而开始叙述则在 1691 年)。某些贵族活动家看到国家灾难的状况,要求限制等级特权和进行能够改善人民大众处境和促进资本主义关系发展的改革(布瓦吉贝尔的《审视法国路易十四统治时期》,1697 年;沃邦元帅的《王国什一税计划》,1707 年)。我们在费讷隆的哲理乌托邦小说《忒勒马科斯历险记》(1699)里也发现了对现存制度的深刻批判。

费朗索瓦·德·萨里涅克·德·拉莫特·费讷隆(1651—1715)在十七世纪末到十八世纪初的法国精神生活中发挥了相当重要的作用。费讷隆出身于一个没落的贵族家族,他最初的活动是在巴黎做教区神甫,在 1687 年,他出版了论著《论女子教育》。这篇著作预示了卢梭在《爱弥儿》里的某些教育思想,并在后来被叶卡捷琳娜二世创建斯莫尔尼中学时采用。经博叙埃的推荐,费讷隆于 1689 年被路易十四召进宫内担任他的孙子和王位继承人勃艮第公爵的教师。为了有效地影响自己的学生的社会理想的形成,费讷隆就创作了诸如《寓言》(散文体)、《死者对话录》(在这部作品里,各种神话和历史人物讨论着伦理哲学和政治问题)、《忒勒马科斯历险记》这些作品。八十年代末,在居伊昂夫人和她的神学著作的影响下,费讷隆迷恋于神秘思想并成为被称为"寂静主义"的宗教派别的最著名代表人物。寂静主义的传播使得掌管天主教教会的人感到不安,连博叙埃也对费讷隆大加抨击。1699 年,教皇公开谴责了寂静主义和它的领袖。《忒勒马科斯历险记》也在这一年问世,作品的内容加深了国王对费讷隆的不满。早先时候已擢升为大主教的费讷隆被责令离开宫廷回到自己的教区,在那里他度过了余生。

费讷隆最出色的文学作品《忒勒马科斯历险记》的体裁性质比较复杂。故事讲述了忒勒马科斯和他的导师孟铎尔的长途旅行,讲述了主人公忒勒马科斯寻找自己的父亲尤利西斯(奥德修斯)时遭遇的种种危险和障碍,充满各种冒险故事的成分。但是,费讷隆的这部作品也具有哲理小说(其特征主要集中表现为孟铎尔给自己学生的有重大意义的教导)、"教诲小说"(忒勒马科斯的精神成长史),以及社会乌托邦小说(对萨冷特理想国家制度的描写)的一些特点。费讷隆在自己的小说里有时采用讽喻,展开了对专制君主制度的批判,谴责了暴政,他坚决主张国家不干涉宗教事务,指出了人民的贫困,勾画出社会政治改革的体系。在费讷隆所描写的理想国

里，保留着等级区别，但对每个臣民提出的道德要求是相同的。在萨冷特，人们不知道什么叫奢华和贪财，那里的居民忘我劳动，过着简朴而有节制的生活。农民的劳动，国家安宁的基础受到普遍尊重。统治萨冷特的君主一心一意满足居民需要、维持和平，关注国家繁荣。

虽然费讷隆作为一个小说家总的来说仍然处于十七世纪古典主义传统的轨道上，但在《忒勒马科斯历险记》里有着不少艺术创新的特征。费讷隆的《忒勒马科斯历险记》是启蒙运动文学中哲理小说体裁所经历的那种繁荣的源头。在对古希腊罗马文化的解释中，费讷隆是安德烈·谢尼耶的先行者。《忒勒马科斯历险记》（这部作品的文笔富有音乐性，读来朗朗上口）的作者对古希腊罗马文化的感受，失去了从前那种纪念碑式的伟大和严峻的禁欲主义，变得比他的前辈们更加温和、抒情和优美。小说中经常流露出的那些多愁善感的特点也很引人注目。

费讷隆在启蒙运动时期享有很大的声望。《忒勒马科斯历险记》的创作者不仅在艺术探索方面是富有成效的，他还是开明专制主义理论的首创者之一。他的宗教观点为自然神论哲学扫清了道路。十八世纪的人们有一个普遍的观念，认为费讷隆是一个眼界和胸襟阔大的捍卫者，这样的看法在法国大革命时期马利·约瑟夫·谢尼耶创作的悲剧《费讷隆》（1793）中体现出来。

· 175

十七世纪末反对派不满情绪的加强和对宗教迫害的抗议促使对宗教的怀疑态度得到更加广泛的传播。由于这个缘故，必须提到夏尔·德·圣埃弗勒蒙（1613—1703）的名字，他是旧贵族家族的代表，出色和能干的军官，由于独立精神和大胆见解被迫在英国度过了四十二年放逐生活。在与友人的通信中，圣埃弗勒蒙的见解成为伏尔泰和普雷沃的先声，普及了革命后英国的文化成就，并将英国的社会制度与在专制主义桎梏下呻吟的法国的统治制度相对比。圣埃弗勒蒙的作品是联结十七世纪自由思想运动和启蒙学派哲学观点之间的一个特殊环节。圣埃弗勒蒙是伽桑狄的后继者（作家世界观的各种基本特征在十七世纪五十至六十年代之交已经形成）。但是，圣埃弗勒蒙的自由思想没有十七世纪上半期自由思想学者的著作所具有的那种学究式的沉重感。圣埃弗勒蒙对宗教的批判比他的前辈更加彻底和更加尖锐。他以文雅的嘲讽和心理敏感，坚决主张自己所信奉的伊壁鸠鲁主义的享乐道德是人生幸福，他说的这种幸福使我们想起伏尔泰的名字。像后来的《哲学通信》和《奥尔良的少女》的作者一样，圣埃弗勒蒙不相信形而上学和抽象哲学原理。他认为与其用长篇巨著的论述来系统阐述自己的思想不如用更为简洁和随意的形式，如书信、随笔、对话和即兴诗来表达。

南特敕令宣布废除以后迁居到荷兰去的新教哲学家皮埃尔·培尔(1647—1796)对启蒙运动思想体系的酝酿过程具有更大的意义。培尔最著名的作品是多卷本的《历史批判辞典》(1695—1697)。在这本书里,培尔细致地分析了与宗教有关的教会、哲学和历史的种种资料。培尔教导说,在宗教产生偏见,而狂热又挟带着暴力的情况下,无神论不排除道德精神。诚然,培尔对宗教的批判具有不彻底性,他本人倾向于怀疑论。但培尔的活动客观上给予神学严重的打击,并为唯物论和无神论学说的发展扫清了道路。

"古""今"之争反映了文学生活在经过八十年代初期和中期的沉闷和相对贫瘠之后,又活跃起来。这次争论是发生在资产阶级知识分子两个不同派别之间的论战。

属于"崇古派"阵营的是这个时期法国最杰出的作家拉辛、布瓦洛、拉封丹、拉布吕耶尔,他们主张古希腊罗马文学优于当代文学。"颂今派"的首领是夏尔·佩罗(1628—1703)和贝纳尔·德·封特奈尔(1657—1757)。

夏尔·佩罗曾经是柯尔培尔的亲信,做过王室要员和政府的文学问题发言人。从五十年代起,他以诙谐讽刺摹拟作品开始了自己的文学创作活动。在他创作的文学作品中,最重要的是发表于1697年的集子《鹅妈妈的故事或寓有道德教训的往日的故事》。这本童话集包括八篇故事(其中有《睡美人》、《小红帽》、《蓝胡子》、《皮靴里的公猫》、《灰姑娘》、《拇指男孩》)。十七世纪九十年代是上流社会痴迷童话的时期。但是,如果说出版于当时的无数故事集是合乎沙龙口味的、描写善良美女和凶恶妖术家的风流小说的话(比如,当时非常流行的铎纽阿太太的《故事集》就是如此),那么,佩罗遵循的是民间创作传统。诚然,这种对民间原本的遵循,作家并未贯彻始终,并未融入他所加工创作的所有情节里。但重要的是,佩罗本人刻意使作为其诗学源泉的民间创作与古典主义作家钟爱的古代神话形成对照。在实现这一意图的同时,佩罗(就像十七世纪三十年代巴西耳在意大利那样)为文学开辟了一个崭新的创作前景。

封特奈尔首先是一个普及科学成就的大师。他的《闲话世界的多样性》和《先知的故事》(1686)写得文采斐然,它们有助于揭穿宗教迷信,探讨批判地分析教会文本的方法,推广科学知识,使科学与文学艺术接近,以及成为启蒙运动者们活动的先声。

夏尔·佩罗的长诗《路易大帝的世纪》(1687)成为"古""今"之争的开端,作家在这篇作品里颂扬了"太阳王"统治时期的法国,并宣称当代文学超过古希腊罗马文学。佩罗的系列对话《古今之比》自1688年至1697年陆续出版,是论战的继续。同样,古希腊罗马文学的崇拜者也予以还击并

报以讽刺短诗、演说和批判论文。

争论围绕古代遗产的作用问题直接展开。然而实际上，争论超出这个问题的范围并获得了广泛的社会哲学意义。佩罗关于当代作家比古希腊罗马作家优秀的思想脱胎于包含着前启蒙主义意识形态萌芽的文化进步的一般理论。在他的眼里，文学发展同总体文化发展是密切相连的。人的知识、技术、自然科学和精密科学的那种永不停止的进步是毫无疑问的。力求使文学创作接近科学认识是佩罗和他的同道者们美学观点的一个特点。这种倾向也清晰地显现在八十年代末和九十年代的文学实践中（费讷隆、封特奈尔、佩罗本人等），后来成为启蒙学派特有的那种将科学原理和艺术原理加以综合的探索的先驱（但是，这种倾向把作为文学理论家的佩罗引向直接抹去诗歌和散文之间质的界限，引向关于文学能够满足生活需要的功利观念）。佩罗重新审视古典主义诗学确立的体裁等级并把政论体裁和长篇小说提到了首位（对后者，理论家布瓦洛甚至认为不值得加以注意）。佩罗否认古希腊罗马文化的权威性，他试图使文学与当代现实接近，使文学不依赖于书面文献，不依赖于必须模仿的现成的范例。与此同时，“颂今派”对十七世纪的社会和文化成就的陶醉，在很大程度上转化成了对专制主义的法国及其执政者的颂歌。

对“崇古派”而言，艺术首先是人的社会生活的反映。他们相信，古代作家由于当时社会制度的某些优点，与十七世纪法国作家相比，更深刻地反映了人性本质并因此取得了更大的文学成就。“崇古派”（其中很多人同情詹森主义运动）对古代文化的崇拜成为对现存体制不满的一种间接表达方式。然而，他们的观点也带有局限性的特点。他们对古代文化的无节制颂扬在十七世纪九十年代转化为一种特有的对当时现实生活中严酷矛盾的回避思考，这种颂扬又与他们将这一现实看作某种没有出路的死胡同这样充满深刻悲观主义的评价相联系，与他们自己正面理想的不确定性相联系。

“古”“今”之争引起了全欧洲的反响（例如，试比较斯威夫特的讽刺作品《书战》，这是对“崇古派”的明显袒护）。这场论战一方面促进了对十七世纪法国理论家制订出来的古典主义法规的批判，促进了美学中前启蒙运动倾向的形成，另一方面则标志着从一个历史时期向另一个历史时期的过渡。

“崇古派”的创作实践比他们自己的理论要来得广阔。他们在十七世纪九十年代创作的艺术作品证明了文学革新过程是不可避免的，也证明了古典主义是进化的。拉辛的《格佛里亚》即为明证，这部作品本质上区别于剧作家拉辛从前的创作，它包含着美学新意，这些新意对启蒙运动古典主义戏剧的形成产生了明显的影响。

十七世纪末，在古典主义喜剧中也发生了很典型的变化：在这样的喜剧中，对人物各种性格的揭示，与特意强调的对社会环境中的习俗和日常生活的兴趣越来越紧密地相互交叉，主人公的这些性格就是在那种环境里形成的。有些喜剧作家（例如，当古和勒尼亚尔）的作品将上述倾向表现得特别鲜明，但是他们的创作进化过程已经在相当程度上超出了我们拟定的编年范围，他们创作的繁荣时期已经属于十八世纪初。

177・ 至于直接说到十七世纪八十至九十年代的"崇古派"，那么，让・拉布吕耶尔的文学活动在这个时期的古典主义文学发展中占有非常重要地位。

14. 拉布吕耶尔

让・拉布吕耶尔（1645—1696）出身于并不富裕的市民家庭，他做过律师和孔代亲王家中的教师。他的《品格论，或我们时代的习俗》发表于1688年，是十七世纪法国古典主义最杰出的作品之一。拉布吕耶尔最初设想是把《品格论》作为古希腊作家泰奥弗拉斯托斯的同名作品法译本的一个附录，这个附录将拉布吕耶尔对当时人习俗的观察附在泰奥弗拉斯托斯的观察之后。但是，该书每出一版（在作者生前重版九次），其附录的篇幅就扩大，并逐渐由附录变成了正文。在拉布吕耶尔生前最后一版《品格论》里，泰奥弗拉斯托斯的作品本身倒成了附录。

从体裁看，《品格论》在很多方面继承了蒙田和拉罗什富科的传统。这是一本随笔、格言、片断、沉思的书。《品格论》的一个特点是与莫里哀某些遗产的联系，这些遗产的创作者在其他古典主义代表人物中间占有特殊的位置。

《品格论》的主要内容是对人的精神性格的思考，对人的智慧和心灵的"调节"的思考。同时，拉布吕耶尔认为，品格不是建筑在任何一种心理特点（例如吝啬或自高自大）上的，内涵贫乏和无力吸取人的所有多面性的品格，以狂躁和单一的性质而使拉布吕耶尔感到生气。

谈到拉布吕耶尔的古典主义，却忘记他具有的现实主义倾向是不足取的。不能认为这些倾向是某种与古典主义对立或不相容的东西，不过，比如与高乃依、拉辛和布瓦洛所代表的古典主义体系相比，这些倾向将该体系的内涵扩展了，引进了一系列崭新的因素。

这些倾向表现在：拉布吕耶尔经常不是从人的内心世界，甚至不是从别人给予他的影响中，而是从整个社会环境的影响中归纳出人所具有的各种特性。拉布吕耶尔把品格与生活方式联系起来，例如，在他的观念里，具有显赫职位的人的派头和行为，取决于其职位。一个生性快乐和慷慨的

人，受到环境的影响，在拉布吕耶尔的笔下就变成了忧郁、吝啬、奉承和冷酷的人。拉布吕耶尔与古典主义理论经典发生矛盾，他反对把人的品格解释成某种一成不变的东西。他相信，人在自己漫长的一生，会变得前后判若两人。过去曾经笃信宗教、聪慧和受过教育的人，随着时间的推移，不再是那样了；反过来，那些开始时追逐享受的人，会逐渐具有智慧和节制。由于承认品格发展和品格可变的原则，后天“获得的”品质在拉布吕耶尔那里起着特别的作用。与那些天生的特点相比，这些品质的意义在增长。

拉布吕耶尔对笼而统之的人不感兴趣。他追随莫里哀，首先对人的一定社会阶层的属性十分关注。因此，与等级官阶和法律不平等主题关系十分密切的贫富和不公的主题，对他而言至关重要。

拉布吕耶尔认为，最重要的问题是存在于封建社会里的特权阶层与广大没有特权的人民群众之间的差别：一方面是贵族、达官贵人、大臣、官员，另一方面，则是身份卑微的人。拉布吕耶尔提及农民时指出，他们“使另一些人不必耕作、播种、收获，因此完全有权吃饱”，但他们仍然不可避免地陷于贫困、繁重的劳作、吃不饱，落到在“洞穴”里生活的“野兽”的境地。他也谈到了达官贵人们，他们昼夜沉湎于可耻的享乐之中，不想对任何人行善，用彬彬有礼的外表掩盖着腐化生活和恶行。

拉布吕耶尔认为，封建社会里的等级不平等，因财产不平等而得到巩固，而财产不平等是由社会中资产阶级这一角色和金钱作用的增强而产生的。财富也同样支持着等级特权和封建社会里典型的上等人和下等人的级别。

《品格论》的作者不论思考什么问题，有关穷人的思想一直萦绕于他的脑际。他报道那些冬天“没有柴烧”、“衣不蔽体”、有时甚至无以充饥的穷人家庭，他们的贫困骇人听闻和令人难堪。一想到他们，拉布吕耶尔就“心头发紧”。在《品格论》里，与乞丐和颠沛流离者同时出现的是那些“红光满面和春风得意”的人，那些“沉迷于奢靡、穿金戴银，一顿吃掉百家粮”的人。拉布吕耶尔觉得，所有这些发财致富的招数才能都是“丑陋的”，是与盗窃国库、欺诈和损害他人的行为联系在一起的。《品格论》的作者相信，那些沉浸于私欲和暴利之中的人，“或许，甚至不是人”。 · 178

拉布吕耶尔否定财富和显贵地位，把达官贵人和平民百姓、富人和穷人的形象一道纳入他所描绘的世界，这向他那个具有典型古典主义世界感受的理想智者传达了一个补充的含义。拉布吕耶尔的这些意见不是偶然的：宫廷里不需要智慧和才能，因为谦恭和善于进行交谈等等代替了它们；已经聚敛财富的蠢货绝非凤毛麟角；而“智力不全者”获取财富绝不是“凭劳动或进取精神”。在他看来，有显贵地位的人根本不需要劳动，而不劳动并



《农民的家庭》路易·勒南 巴黎罗浮宫藏

不妨碍积累财富，这些意见特别值得注意。拉布吕耶尔认为，智者不仅是聪明人，而且也是个劳动者。热爱劳动是智者不可或缺的品质，热爱劳动使他亲近“出身民间的人”，亲近农民，因为后者的主要生活内容是劳动。拉布吕耶尔偏爱启蒙运动的倾向(并且以它的卢梭式激进形式)在这里表现得特别清晰。

关于“智者”缺乏智力特点的思想被关于“高官”和“聪明人”的议论所证明。拉布吕耶尔在区分“除了高位，什么也没有”的人和“除了智慧什么也没有”的人的时候，将“道德高尚的人”同上述二者作了对照。在《品格论》的第二章里，作者讨论了在司法界或学术界或宫廷官员中间遇到的“英雄人物”。但是，按照拉布吕耶尔的意思，无论是“英雄人物”，还是大人物，都不是一个“真正有道德的人”。道德作为一种伦理价值，在《品格论》里成为行为的主要标准。只有“大公无私”、毫无利己之心的人才是高尚的，态度自然、温和、热忱、简朴、和蔼可亲和“出于善良”的人才被认为是真正的宽宏大量。

179·

拉布吕耶尔也具有典型的矛盾：进步的信仰与悲观主义结合在一起。与莫里哀的主人公不同，拉布吕耶尔的正面主人公绝不会积极反抗整个陈旧、过时的东西。拉布吕耶尔觉得，人的命运是如此凄凉，以至于照他看来，了解了命运就可足以打消人生的兴趣。作家对理性的强大力量也估计不足，他不相信理性能够指导人的行动。拉布吕耶尔确信，在年轻时期，人按本能生活；在成年时，理性得到发展，但理性的努力似乎因为激情和天生的缺陷而化为乌有；到老年，理性发挥充分的效力，但它已经因年复一年的失败和悲痛而冷漠，因肉体的衰老而受损。

拉布吕耶尔的悲观主义有时也与逐渐笼罩他的世界不可能发展和完善的信念有联系。作家有时认为，只有服饰、语言、举止、趣味在改变，而人在沉湎于自己的恶习恶行时总是凶恶和不肯退让的。但是，《品格论》的作者认为，不应该对人们的冷酷、忘恩负义、不讲正义、傲慢“感到愤怒”，因为“他们的本性如此”。既然如此，那么，同恶行斗争就变得毫无意义。在《品

格论》里，与现实的妥协具有墨守传统的色彩。拉布吕耶尔指责赌博是肮脏和基于欺骗的行当。这种行当古已有之，而且“世世代代”都有人在做，这就变成替它辩解的间接的、部分的理由。在现代社会里，金钱万能也几乎如此。拉布吕耶尔援引古代世界里就存在的统治穷人的那些富人的话，宣布金钱的这种万能是绝对的、无需具体情况为前提的。

《品格论》的墨守传统特点与拉布吕耶尔呼唤“医治仇恨和嫉妒”的口号密切相关。人不应崇拜高位，不应奴颜婢膝和屈从。但呼唤自尊心、自豪感和认为改变世界、改变业已形成的等级阶层的斗争是无益的主张交织在一起。《品格论》的作者确信，应当知足常乐。

由于这个缘故，在拉布吕耶尔那里，体现了智慧的形象也具有特殊的含义。智慧应当容忍“恶”的成功，容忍对卑鄙的厚爱。智者的智慧在于保持中立，他应当只扮演一个旁观者的角色，他必然是消极的。

拉布吕耶尔是十八世纪启蒙学派的直接先驱，是一个为他们开辟道路的作家，同时又是一个意识里矛盾尖锐的思想家，这些矛盾深深植根于十七世纪末法国现实的土壤中，这是一个充满复杂和痛苦矛盾的时期，是从一个时代向另一个时代过渡的特殊时期。

第五章　英格兰文学

英国文学史上的“十七世纪文学”概念与这个世纪的编年年限并不完全一致。

还在十七世纪十年代，尤其在二十年代，英国艺术中就已经初步形成了一些重要的变动，首先是它在文艺复兴时期发展得如此广阔的人文主义传统如今遇到了危机。接踵而来的阶段，大约直到这个世纪九十年代，可以察觉到两种艺术之间的激烈斗争，一种艺术反映的主要是与封建的英格兰有联系的君主制集团的情绪，另一种艺术表现的是持反对立场的社会团体和阶级的情绪。这一斗争互有胜负，直到世纪末才以新艺术获胜而告终，这种新艺术在十七世纪和十八世纪之交涌现出大批英国启蒙学派作家，首先是丹尼尔·笛福和乔纳森·斯威夫特，以及英国启蒙运动早期其他活动家组成的人数众多的团体。他们的创作总的来说反映了1688年所谓“光荣革命”以后英国社会生活的复杂性，当时，荷兰总督威廉通过勾结英国贵族和大资产阶级代表，许以分享权力，一起推翻了斯图亚特王朝。1688年革命是英格兰地主和工商业者之间的一次妥协，它在很长一段时间内决定了英国社会的历史及其文化发展的进程。从这一时刻起，开始了英国文学史上的一个新时期，其标志首先是启蒙运动倾向的形成。由此，可以确定

十七世纪英国文学发展的界限大约是十七世纪二十年代至九十年代。

在英国文学的历史上,这七十年与英国的社会进程,与革命时期的那些事件以最紧密的方式联系在一起。虽然文学时期的划分并不总是需要以历史事件为前提,但是在这种情况下——这也是十七世纪英国文学的一个重要特点——恰恰是历史事件决定了文学进化和它的发展阶段。

十七世纪二十年代至四十年代的文学反映了国内社会矛盾的加剧,反映了最终在革命时期形成的那种情势正在成熟。从十七世纪四十年代中期到 1660 年为止,出现于四十年代中期的那些矛盾的发展过程中的第二个时期正在清晰地形成。最后,六十年代(以及到八十年代末)是第三个时期,在王政复辟的情况下,共和国倒台后形成的各种思潮展开了斗争。

1. 资产阶级革命前夜的文学

在资产阶级革命前夜,英国文化进程的特点是各种基本矛盾逐渐形成,英国社会里彼此敌视的思潮和力量越来越明显地对立起来。

王权和国会之间的斗争在相当大程度上围绕着教会政策问题。捍卫由国王宣布的主教教会,意味着专制主义向宗教偏执方面的决定性转变。对独立新教派教义的压制,首先损害了从人数众多的民主集团中间吸引拥护者的各种教派和宗教思潮。

但是,要求忠于英国国家宗教教义的压力不断加紧和社会生活中教士作用的增强,也成为压制自由人文主义思想和在十六世纪下半期英国文化生活中根深蒂固的人文主义传统的原因。如今,国王本人做出了残暴行为的榜样,他亲自主持了数不清的审判,以对付那些被控告施行巫术者和异教徒(詹姆士国王认为自己是杰出的神学家)。

此时,伊丽莎白执政晚年发展起来的独裁国家倾向,越来越明显地转向自身巩固的方面,这也激起了既对宗教迫害和外交政策的改变不满,又对政治迫害,尤其是王室和上层社会日益严重的贪赃受贿和放诞淫逸不满的民间各种团体越来越强烈的反应。在政治利益和观点方面存在很大分歧的庞大的反对派阵营,照例开始采用一个共同的“清教徒运动”概念(源自拉丁语 purus,意为“纯洁”),清教徒的意思是指主张清除英国斯图亚特王朝统治时流行的各种习俗、制度的那些教徒。在清教徒中间,既有热烈拥护遭禁教义的人,有人文主义自由思想的坚定崇拜者,还有来自绅士界的人、伦敦银行家、手工业者以及对继续甚至加紧“圈地”不满的自由民。总体而言,十七世纪整个英国文学的一个重要特点是宗教道德主题显著加强,它一方面与当时英格兰以宗教运动诸形态进行的社会斗争有关,另一方面则

与影响了英国意识形态过程的大陆宗教思想体系（即各种不同的思潮，既有天主教的，又有加尔文宗教会的）的作用有关。《圣经》题材、翻译和改编赞美诗、布道文、《圣经》修辞学、直接采用早已遗忘的早期基督教文学传统，这无论对于资产阶级革命文学，对于各种民主的和始终不渝的反封建运动（平等派、掘地派）的活动家，还是对于专制主义的文学来说，都是具有代表性的。

业已形成的情势不能不加剧英国文化生活中的两极分化：一方面，显贵们和模仿他们趣味的上层资产阶级的文明越来越凸现出来；另一方面，涉及英国社会越来越广泛问题的布道者们的各式各样宗教活动，获得了特殊的意义，社会上有文化的民主人士——尽管他们人数不多——对讨论这些问题的兴趣也提高了。在这种两极分化中，那些希望仍然忠于不久前刚刚过去的、由英国文艺复兴文学记录下来的传统的英国人文主义者的处境尤为复杂。一部分人找到了捍卫国会和人民权力的道路，站在已经风起云涌的革命浪潮一边。另一部分人则不知所措，丧失了对人文主义价值的信仰，成为这场严重危机的牺牲品，他们拜倒在把教会意识形态重新置于首位的政权之下，参与建设那个短暂然而不无鲜明色彩的宫廷文明，这样的文明产生于十七世纪第一个十年时期的英格兰。

· 181

2. 多恩和“玄学派诗人”

十七世纪初英国作家中间最杰出的人物是约翰·多恩（1572—1631）。他直到十七世纪才开始在较为广泛的读者群中获得名声。然而他的大量优秀作品属于十六世纪九十年代，这首先是抒情系列《诗与短歌》集。爱情抒情诗具有所向无敌的感官激情，以及在情人面前多神教崇拜般的倾倒，因而完全是属于文艺复兴时期的诗歌。文艺复兴时期的现实主义的特点见于诗人的讽刺作品，它们包含着对十六世纪至十七世纪之交英国社会的习俗、风尚和典型的生动素描。多恩的挽歌相当出色，诗人赋予这种题材以直接感觉现实的深度和饱满的情感，后来的英国挽歌一直在培育这些特点。文艺复兴的传统在多恩的两部书简《狂风暴雨》和《风平浪静》里也表现得很强烈，它们或许也是《暴风雨》的作者所作。但是在其中已经开始响起尘世生活微不足道和脆弱易朽的主题，出现了对人可怜渺小的本性的哀叹。

这一主题在他的大型抒情长诗《灵魂的轮回》（1601），尤其在狂怒地抱怨人的脆弱和微末的《解剖世界》（1611）中成为基本的东西。诗人无比痛苦地写到凡人的无能和孱弱，写到他悲惨的迷误，写到他徒劳的热情迸发



约翰·多恩肖像 微型画 伊萨克·奥利维尔 1616年 藏于温莎

和他微不足道的知识及成就。多恩以自杀般的激情蹂躏着人的尊严和人文主义的全部价值，毁坏着文艺复兴时期创造出来的人的自豪形象，赞美着意识到自己依赖于神的预见的人，他以病态的感动把人描写成软体虫和有污泥及血液的爬虫。在这些作品中，作者痛苦地抛弃了他早些时候珍重的另一些理想。在这里人们听到了鞭身教派教徒有历史意义的忏悔声，这派教徒因为自己臆造的罪恶而鞭挞自己，这些罪恶一直无休无止地诱惑他，因此特别可怕。约翰·多恩的这些长诗读来更觉悲惨，因为创作它们的时候也正是莎士比亚在《暴风雨》和《辛白林》中坚持人文主义理想，以及本杰明·琼森形成自己的美学思想，将不可摧毁的理性放在确定无疑的首位的时候。

多恩个人精神悲剧的强化大概还因为，由于詹姆士一世的坚持，他接受了教职，逐渐成为一个最受欢迎的传布英国天主教教义的布道士，他必须一次又一次地向自己以及赞扬他艺术的广大教民显示自己信仰的毫不动摇和坚不可摧。多恩的诗歌带有意识危机的印记、非此即彼的矛盾，其中涉及渺小的人在上帝全能的威力面前必须谦恭的主题。多恩毅然决然地为自己挑选了一条神职人员和布道士的道路。他的诗歌渐渐离开了以往的文艺复兴主题，其主要形象变成了微末、有罪、轻率的人，上帝的奴隶，和万能的、能看见一切的和无情的本原，诗人的抒情主人公的心向着这个本原。诗人被对自己和那些人文主义理想的怀疑折磨得十分痛苦，这样的理想不久前对他来说还是神圣的。多恩的诗歌和布道文在世界文学中永远成为引人注目的矛盾的最鲜明例子之一，在这些作品中，既包含了毫不遮掩的抒情色彩、深刻的心理描写，又包含了咄咄逼人的神秘论。

然而这些矛盾既无法掩盖多恩诗才的力量，也无法掩盖他讽刺诗和布道文的锋利，在这些作品里传达出他这个时代英国现实的真正特征。

多恩世界观的尖锐矛盾体现在他诗歌形象的含混和怪诞上。轮船遇到暴风雨，嘎嘎发抖，就像患了严重的热病；货舱浸满了水，就像患水肿病的病人的内脏。死亡与阵发的恶心相提并论；被热带酷暑弄得疲惫不堪的水手就像《圣经》里火炉中的少年。轮船，是风平浪静时凝固的群岛，而孤独的人，则像一座岛。

如果说，多恩年轻时曾沉迷于古希腊罗马的文学传统并以那时的诗歌形象来思考，那么，到了晚年，他就一头扎进以繁琐哲学为特点的教会文学传统，诗人让它主宰自己的奇谈怪论（1600 年，多恩出版了一本散文著作《怪论与问题》）。他对"为什么大自然是我们最坏的领路者"这个问题的回答完全出自阿尔琴的精神："假如它本身是被创造的，它怎么可能是地球上所有创造物的领路者呢？"

神秘主义寻神派情绪的圈子，宗教自卑的狂喜，感觉自己的时代就像是灾难，摆脱灾难的出路唯有到信仰中去寻找，歇斯底里般紧张的思想和形式，爱好怪论和关于诗学及思想论争的不断游戏，崇尚冗长的辞藻，这些都使多恩的诗歌同十六世纪末以及后来十七世纪的西欧文学中具有代表性的、通常称为巴洛克文学的那些现象很相似。作为平行现象，出现了西班牙的贡戈拉和卡尔德隆的创作、意大利的马里诺的诗歌、德国本土的奥·格吕菲乌斯的创作和第二西里西亚学派、十六世纪至十七世纪之交的宗教诗歌，以及法国的高雅文学。在这一背景上，约翰·多恩是最亮的一颗星。

多恩的诗歌和布道文的情绪和形象给予十七世纪二十年代特别是三十年代的文学团体重大的影响（多恩的诗歌集直到三十年代初才出版，而在此之前一直以手稿闻名）。十七世纪中期英国诗歌中有整整一个学派与多恩的影响有关，它有时称为"机智派"（"school of wit"），有时称为"玄学诗（人）"派。前一个名称源于当时一种很流行的倾向，它将机智和费解的矛盾表达、俏皮话引入诗歌，把整首诗构筑得像一段长篇格言（类似现象在十七世纪意大利诗歌中称为奇想，由此产生了另一个名称"机智派"——奇想派）。约翰·德莱顿首先把多恩的追随者定义为"玄学派"。这种说法被十八世纪著名语文学家萨·约翰逊再次采用，并固定为称呼十七世纪的这个诗人团体，这派诗人的创作特点是都有神秘的、宗教探求的和诗学冥想的氛围。在这个团体里，首先包括诗人乔·赫伯特（1593—1633）、亨·沃恩（1622—1695）、理·克拉肖（1613—1649）、佛·夸尔斯（1592—1644）。

尽管宗教观并不相同，"玄学派诗人"确实有一个共同的特点：运用充满寻神派情绪的抒情。他们将紧张的观照、祷告式的迷狂与尘世的激情和快乐世界相对照，祷告式的迷狂就是痛苦的基督徒的自我评判，在它面前，尘世活动就变成虚妄和欺骗。隐居的主题，对过眼烟云生活的指责，都是

"玄学派诗人"所特有的。对他们而言,大自然是庙宇和礼拜堂。他们的诗歌经常变为具有诗歌形式的祈祷、忏悔或崇高的道德思考。在任何生活现象中,"玄学派诗人"首先寻找的总是某种隐藏着的神秘意义,揭示这个意义就成为诗人应当完成的任务。"玄学派诗人"乐意研究和深化从中世纪宗教抒情诗继承来的诗学寓喻技巧,并使它在具有隐秘宗教含义的格言、象征、形象体系中获得实现。象征性作为"玄学诗人"诗歌的重要和原创方面之一,在佛·夸尔斯的创作中表现得特别宽广。在"玄学诗人"的创作中,很多地方与西班牙巴洛克神秘诗歌,尤其是与第二西里西亚学派的德国诗歌,具有类型学上的相似性。

183· 虽然有创作上的片面性和修辞上的单调性,"玄学派诗人"还是在某种程度上拓宽了英国诗歌的主题,在其中巩固了哲理抒情诗体裁,确定了偏重心理描写的倾向,使诗歌走出了十六世纪末已经初步形成的比较狭隘的体裁范围。

3. 十七世纪二十至三十年代的文学

反映英国文艺复兴时期文化衰落的各种复杂现象,首先在戏剧中显露出来。还在莎士比亚生前,十七世纪初,当民间剧院被捣毁以后,显示出强烈贵族趣味和背离莎士比亚以及他同时代人所特有的人民重大问题的倾向,就在戏剧中占了优势。

两位戏剧家,弗朗西斯·鲍蒙特(1584—1616)和约翰·弗莱彻(1579—1625 年,关于两人的情况,请参看本书第三卷),不仅是佳句迭出的诗人和编造情节的能手,而且对文学语言进行过很多研究。弗莱彻作为英国戏剧语言的一个大胆改革家,自觉地清除了自己文风中粗俗的表达方式和杂用的外国语,他的语言更加精到地传达了各种复杂的心理描写色彩。如果说,在弗莱彻与鲍



《少女的悲剧》扉页 版画 鲍蒙特和约翰·弗莱彻
1622年 伦敦版

蒙特合作创作的冒险悲剧内容的滑稽模仿剧《燃杵骑士》(1610?)里,还用直接的攻击来反对不符合贵族要求的作家的艺术,那么,在同样与鲍蒙特共同创作的《少女的悲剧》(1611?)中,作家就采用了一种颇具批判性的观点来描绘宫廷和上层集团。在《少女的悲剧》里没有公开的道德说教,然而,它的情节和人物性格却已经不言自明了。在这里展现的宫廷生活是一种危险而充满谎言和阴谋的关系形式,道德准则在其中遭到破坏和践踏。这部作品证明了作家的悲剧感未曾消失,虽然它现在以爱情情节剧的形式表现出来。诚然,剧作家继续在写作供上流社会观众娱乐和消遣的假面剧和喜剧,因为他是他们的宠儿。

弗莱彻是前革命年代出现的剧作家团体中最出色的作家。在这些剧作家中间,有创作了诸如《安东尼奥的复仇》(1602)和《贪婪的伯爵夫人》(1610)这种所谓"恐怖悲剧"的约翰·马斯顿(1575—1634)。涉及这一体裁的还有西列尔·图尔纳(《复仇者的悲剧》,1607年,特别是《无神论者的悲剧》,1611年)和效果悲剧《白魔,或维多利亚·科隆勃娜》(1612)的作者约翰·韦伯斯特(1580?—1625?),最后一个剧本的中心人物是一个堕落的女人。在恐怖悲剧中,分明回响着宿命论的主题,而《无神论者的悲剧》特别有意思。在"无神论者"丹皮尔的形象中记录着淫荡和腐化(根据这个词在当时的用法,"无神论者"这个词表示没有道德的人)。丹皮尔的面貌是可憎的:他的行为和思想方式招致了惩罚,从他的思想中很容易发现对达到完全虚无主义的自由思想的恶意讽刺。但是,工于阴谋的丹皮尔几乎战胜了所有那些有权报复他的人。不是人的法庭在惩罚他,不是高尚的复仇者之手在惩罚他。他自己使自己遭到致命打击,纯属偶然。于是,在准备害死他人的时候,由于不可预见的偶然性,他成了死亡的牺牲品,按照作者的意图,在这一偶然性中,应当看到惩治恶棍的天意的干预。

恐怖悲剧的辉煌结束是托马斯·密特尔顿(1580—1627)的剧本《女人提防女人》(发表于1657年),落幕时,在剧院的舞台上出现了一个宫廷庆祝的宴会场面,宴会进行过程中,各个宫廷集团相互给予对方最意想不到的打击:库比东的箭涂着毒;伽尼梅特碗里的琼浆是毒药;香气扑鼻的熏香也是致命的毒药。在我们面前出现了一幅自相残杀的社会图景,密特尔顿的悲剧可视为是一种鲜明而意味深长的概括。 ·184

尘世生活有罪和毫无出路的悲惨概念在约翰·福特(1586—约1640年)的戏剧中占了上风,基督教伦理或关于死亡能够把人从所有忧伤和悲痛之中解脱出来的思想越来越经常成为对这种尘世生活的安慰。燃烧着乱伦欲望的弟弟乔瓦尼和姐妹阿娜贝拉的死亡(《可惜她是妓女》,1633年);

年轻的斯巴达人爱特奥克尔因有人背叛而被杀，他的姐姐因他的过错而死去；爱特奥克尔的未婚妻卡朗塔也抱着他的尸体慢慢死去（《破碎的心》，1633 年）。与此同时，在福特的戏剧里也富有表现力地加强了描写贵族时的理想化倾向，其中既有意大利贵族，也有“斯巴达”贵族。在这些角色中很容易发现革命前贵族社会里骑士和夫人的形象，就像在洛夫莱斯的诗歌里那样，表现出正在恢复的彬彬有礼的特征。

十七世纪二十至三十年代的戏剧色彩斑斓，形态各异。然而其中也越来越突出和鲜明地流露出不幸社会的各种特点，越来越鲜明地表现出人文主义思想的危机，剧作家则越来越经常地借助于悲观主义的命运概念和凸现死亡的思想。

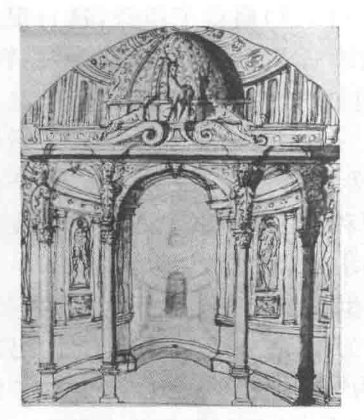
革命前夕斯图亚特王朝的贵族文化，正是在剧院氛围里表现得最为充分。戏剧生活尤其活跃在宫廷剧院里，同时也继续活跃在所谓私人剧院的舞台上，这类剧院的对象是首都有钱有势的观众。在宫廷剧院里，天才的艺术家伊尼格·琼斯照旧工作，他是许多辉煌的宫廷演出的舞美设计，其中，假面剧占有特别重要的位置，这种风格出于黎里之手，在十六世纪就已形成，现在则在许多英国诗人的创作中获得了进一步的发展。

斯图亚特王朝时代，假面剧用芭蕾舞节目和活动布景、各种声乐表演巧妙地编排在整个宫廷的娱乐喜庆过程中，这些东西加上舞蹈，在十七世纪二十年代的英国剧院里发挥了越来越大的作用，当时，英国戏剧正受到具有丰富歌舞传统的西班牙戏剧的日渐增强的影响。

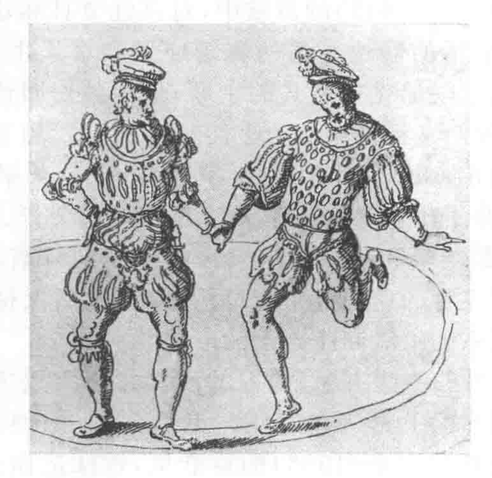
在这些年宫廷剧院和私人剧院演出中涌现出特别受欢迎的剧作家，其中有上流社会风流喜剧的作者詹姆士·雪利（1596—1666），他的剧本非常熟悉舞台规则，但很空洞。出现了一些为舞台演出写作的年轻诗人。例如，约翰·萨克林涉足了悲喜剧这种体裁，它具有斯图亚特王朝时代戏剧的特点，并被当时的诗学权威们确认为是“结局圆满的悲剧”。牛津的小餐馆老板的儿子威廉·戴夫南特仕途亨达，成为获奖的王室诗人。

莎士比亚式的重大问题和角色从英国剧院里消失了，取代它们的是一种具有外部效果、复杂情节、臆造的人物和不真实但却引人入胜的情景的艺术。新的喜剧和悲喜剧的情节通常不是在英国，而是在某些想象的国家中展开，它们使人想起西班牙戏剧中的神奇的地理环境。甚至即使故事具有某种符合忠于王权的“骑士”道德精神的教诲意义，故事的风流多情因素还是占了上风。在私人剧院和宫廷剧院这样发展的总背景上，只有在本杰明·琼森的作品中才继续着文艺复兴的传统，但是，在这些年里，连琼森也已经创作不出任何像他早年一样的喜剧和悲剧了。

185·







奥别隆官殿 奥别隆 埃尔弗 绘画 埃尼格·琼斯 约1611年 查茨沃思(德比郡)
德文郡公爵藏品 根据本杰明·琼森的假面剧《奥别隆,埃尔弗的王子》的布景所作

在民间剧院被破坏以后,专业剧院总的思想方针变得完全可以被专制统治所接受,因此那些建立了严格书刊检查机关的人,现在也开始起来捍卫剧院免受清教传教士的狂暴攻击了。正在形成这样一种情景,即剧院对社会意识影响比传教士的影响危险性更小,后者正在大肆攻击沉迷于恶行和奢靡的宫廷生活的人,并攻击那些以宫廷为榜样的人。

贵族思潮也渗透进本世纪最初四分之一时期的散文中。这些思潮在如今成为迅速发展的散文体裁之一的布道文中得到了加强(约翰·多恩)。

苏格兰人巴克利以长篇小说《阿杰尼斯》(1617)赢得了声誉,这是很大一套确立专制主义意识形态的政治小说中的第一本。贵族的消极旁观精神是世纪初杰出的随笔作家托马斯·奥弗伯里爵士和Дж.斯蒂文斯的散文中所特有的。十七世纪的优秀艺术家安·凡·戴克和彼·莱利创作了贵族世界的绘画典范,这是一系列查理一世和他妻子、宫廷贵族男女,以及许多出入宫廷圈子的诗人和作家的肖像画。莱利和凡·戴克传达出革命前夜英国贵族文化虚饰和精巧精神以及这种文化追求外表堂皇的努力。

脱离文艺复兴的伟大传统表现在本世纪最初三分之一时期的宫廷诗人群体的创作中,英国文学史家将他们称为"骑士派诗人"(十七世纪在英格兰人们称斯图亚特君主王朝的拥护者为"骑士",即武士,贵族)或"保王党人",因为英国诗歌的这种宫廷贵族倾向在斯图亚特王朝的查理一世时期表现得尤为充分。

在老一代"骑士派诗人"的创作中,例如在托马斯·克琉(1598—1639)和约翰·萨克林(1609—1642)的诗歌中,对宫廷节日和欢庆典礼的津津有味的描写,与热爱生活的愉悦心情的真挚焕发和享乐主义结合在一起;在他们的作品里响起了阿那克里翁式的主题;他们的田园诗以对大自然的直接感觉见长,同时他们又将乡村田园生活与各种程式和礼节相对照。他们在宫廷舞台成功演出的剧本里(特别在萨克林的《勃莱诺拉尔特》和《阿格劳拉》中),表达出莎士比亚和本杰明·琼森思想的余音。萨克林甚至创作了《婚礼》,这是一部严整和卓越的来自民间生活的诗篇,用美妙的民间语言写成。克琉和萨克林的诗颂扬了与自然亲近、仍然保持与自耕农农场的日常生活和习惯联系的宗法制庄园生活。

有些诗人涉及另外一些主题,他们的创作在国内战争前夜或者战争时期得到了发展。很多保王党诗人站在国王这一边,携剑参加了这场战争。在理查德·洛夫莱斯(1618—1658)的诗歌里,矫揉造作、佯装热心保存古代骑士忠勇精神的高雅绅士姿态以及沙龙的文雅清晰可见。在骑士传奇故事中,"骑士派诗人"们痛悼自己的命运或与自己的心上人辞别之事,与此同时,他们还不遗余力地写了不少粗鲁地反对和攻击"圆颅人"的文章。所谓"圆颅人"即国会拥护者,他们因不愿模仿贵族比如"骑士派"的习惯佩带假的长鬈发而得名。在激烈的内战中,无论"骑士派"还是"玄学派"终究都成了政治诗人,或者在战马的马鞍上,或者在布道的讲台上,捍卫斯图亚特王朝的事业。

清教徒们越来越奋勇活跃的诗歌与精致的贵族文化形成了对照,在他们的诗歌中可以看出,在革命前的英格兰,反封建的反对派的普遍程度。在清教诗人中间,引人注目的有:才华横溢的讽刺作家乔治·威泽尔

(1588—1667),他在各派社会力量的斗争中没有立刻找到自己的位置,但从自己文学活动的第一步起,他就以反对旧的僧侣集团的面目出现;弗莱彻兄弟是学识丰富的寓意诗高手,他们继承了斯宾塞的传统,并且是著名的胡格诺教徒,诗人杜巴尔塔斯的门徒;还有模仿他们的年轻的弥尔顿,当时弥尔顿只是剑桥大学基督学院的大学生。清教徒诗人的活动声援了反封建阵营的政论家,尤其是不懈的揭发者威廉姆·普林的行动,他在自己的小册子里抨击了十七世纪三十年代的英国剧院,称它是从上而下培养恶习的温床。

支持旧制度的文学立场和反封建的文学立场之间的原则区别,体现在对人的形象的解释上。如果说,对于"玄学派"和"骑士派"诗人来说,人是一个罪恶的,同时也是悲伤脆弱的器皿,是"玄学派"责之而"骑士"颂之的生物,那么,对于没有抛弃文艺复兴时期科学遗训的清教徒诗人来说,人是一种包孕善恶斗争的最复杂的矛盾结合体,是心灵和意识、善与恶的力量进行残酷交战的场所。在这场斗争中,清教徒诗人认为,理智起着越来越大的作用,这种理智当然是神性的,但毕竟是理智,它巩固了并引导着这个"紫色岛"(清教徒诗人菲尼亚斯·弗莱彻这样称呼人)的健康力量,弗莱彻找到了新的诗歌形象和词汇,用来指明周身覆盖鲜红血液的肌肉和骨骼——人的身体的生理复杂性和美(菲尼亚斯·弗莱彻的长诗《紫色岛》,又名《人之岛》)。

反专制主义的抗议文学在英格兰革命前夜遭到了警察的追究和迫害。威泽尔由于反对国教的言论而坐牢,普林由于发表了反对贵族剧院的抨击小册子而被绑在耻辱柱上毁容,割掉了双耳,弥尔顿少年时在学院因不愿服从贵族学生自居领导的情势而遭攻击。

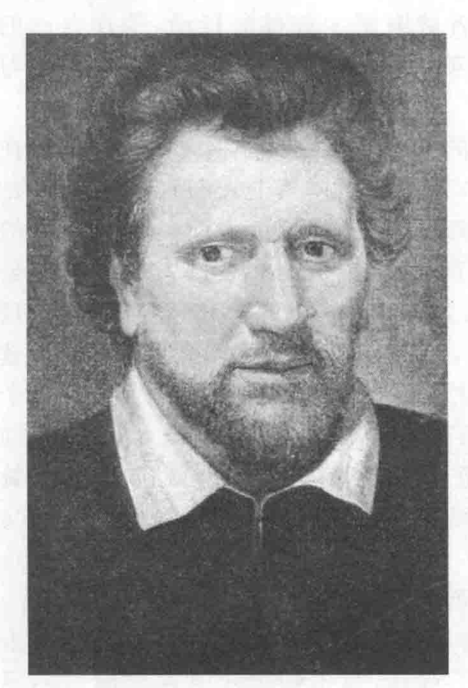
但是,即使在十七世纪二十至三十年代,文艺复兴传统还是非常强劲,尚在人世的后期代表人物及其学生继承了这一传统。当然,在他们中间,最卓越的人物还要数伟大的本杰明·琼森,正是在这时,他独步英国舞台并在具有开明思想的那部分观众中赢得了崇敬和狂喜。

本杰明·琼森(1573? —1637)在二十和三十年代继续荣耀地从事他的创作活动,在当时,这种活动已经使他置身于莎士比亚最杰出的同时代人之列(有关这一点,请参看本书第三卷)。琼森的创作对于英国文学中古典主义的形成具有特殊的意义。

还在世纪初的1601年,琼森就在喜剧《冒牌诗人》中阐明了自己的创作立场。在这部学识丰富的论战性剧本里,他反对自己的同时代人马斯顿和德克,因为他们两人被人认为亵渎了剧作家这一崇高使命。马斯顿和德克成为克利斯宾和德米特里的原型,扮演了可怜和愚蠢的角色,更何况把他

们的活动安放在奥古斯都时代卓越的人物(奥维德、米岑纳特、尤里乌斯大帝的女儿、贺拉斯)中间。琼森用贺拉斯这个人物来描绘他本人并借助他的形象表达了自己的美学观念,从中可以发现前古典主义的追求。正是这个观念与克利斯宾和德米特里的不学无术和庸俗艺术形成了对照。后来,琼森用翻译贺拉斯的《诗艺》来强调自己的立场。

187・



本杰明・琼森肖像 作者不详 十七世纪作品
伦敦 国立肖像美术博物馆藏

琼森在随笔系列《发现》和《谈话》里发表了自己对艺术的观点。“我们首先要求作家博学多识和勤勉”,他肯定地说,同时宣称,正是这些素质,不仅保证了作家必要的学养,而且也帮助他忠实地“处理自己的材料”。琼森也关注诗人的重要品质——“人的完整性”。至于学养,琼森首先指的是要熟悉古希腊罗马作家,因为这样会“激励文学创作”。但是这位诗人强调,“不应该仅仅依赖古人的声望”,“我们可以用自己经验的结果来与他们的每一个意见作对照”,所以,“不应当总是舍弃自我而因此沦为奴隶”。

琼森依靠了古代传统,这种传统要求作家有学问,同时无论如何一点也不要轻视所有宝贵的、新的东西,首先是不要轻视周围的现实。根据这个总的前提,他建立了自己的“气质”(体现在角色身上的情绪)学说。经过仔细研究,琼森的“气质”概念是清楚的,即他把“气质”解释为人性的基本特点。揭示多种多样的“气质”和人的不同情绪,这个任务吸引了琼森这位为社会造型的艺术家。琼森在喜剧《人人扫兴》(1599)里谈到自己对“气质”的理解时,对它作了如此详细说明:

……但是我们可以
用隐喻的方法把这个扩展到
人的一般结构。
当一种唯一的激情
如此强烈地控制着人的时候,

他的所有期望、情感、思想
都难以区分地汇成一流，
我们可以称之为“情绪”。

琼森把戏剧舞台比作镜子，力图在它里面展示出“我们时代的怪现状”：

……而将要
用顽强的勇气，显示
每一条肌肉，每一条神经
没有奉承，也绝不惧怕。

琼森也以一种严格的客观态度，在自己最优秀的剧本里刻画了革命前夕的英格兰。如果说在他的喜剧《福尔蓬奈，又名狐狸》(1606)、《埃皮科耶涅，又名沉默的女人》(1609)、《炼金术士》(1610)里指出了英国生活中个别的丑陋现象，那么，在喜剧《巴托罗缪市集》(1614)里，他就提供了一幅广阔的民间生活图景，其中也描写了山雨欲来的历史悲剧里的主角：不学无术和顽固不化的伪善传教士拉比·毕西，出卖灵魂的宫廷法官奥弗朱，后者企图使喜欢市集忙碌和欢快的民众的放纵热情受他的管制。

英国生活中的许多新现象被琼森首次搬上舞台。在喜剧《魔鬼是驴》(1616)里，他嘲笑了热衷于空洞计划的情景，这种情景在伦敦的资产阶级生意人中处处可见。喜剧《新闻批发栈》(1625)揭露了伦敦的造谣者，这些人使信赖他们的头脑简单的人误入歧途。法斯闹剧《新的小酒店，又名快活的心》(1629)再现了客栈的氛围，这种客栈是五光十色的人群的栖身之地，这些人差不多囊括了英国社会上所有的类型。艺术家采用了抨击小册子和政治论著的形式，力图尽可能广阔和尖锐地展示现代生活。他提出了正在发展的资产阶级的生活基石的概念，提出了出现新“气质”和新社会类型的概念。 · 188

琼森最后的作品之一是令人神往的田园诗意作品《忧伤的牧羊人》，作者未能将其写完。伟大的剧作家琼森在晚年着手改编一段罗宾汉的情节，使莎士比亚非常着迷的罗宾汉风味更加栩栩如生。

菲利普·马辛杰(1583—1640)在某种程度上与琼森创作中的古典主义特征很相近，反专制主义倾向出现在他的作品中，而在悲剧《罗马演员》(1626)中尤为明显。伟大的罗马演员、观众的宠儿、罗马社会恶行的大胆揭露者的形象，与皇帝多米提亚努斯的形象形成了对照，后者的暴政和胡作非为，受到类似琼森的古代悲剧那样有力的痛斥。由琼森根据古典主义

精神创作的风俗喜剧套路，在马辛杰的喜剧《城市太太》(1632)和《偿还旧债的新方法》(1633)里得到了继承。在第一部喜剧里，第一次真实地描写了伦敦的守财奴和大财主们的沉闷小圈子中的日常生活。马辛杰的喜剧嘲笑了城市老板们的虚伪、假仁假义和吝啬。他的喜剧中可笑的女主人公弗鲁伽尔太太和弗鲁伽尔小姐是伦敦一个批发商的家属，她们因疯狂地羡慕自己处处极力模仿的这些先生而痛苦。这些人没有尊严感，却傲慢而自以为是。

喜剧《偿还旧债的新方法》中的主人公是一个年老的高利贷者奥维里奇，是革命前夕英国生意人中一个真实的讽刺性形象。马辛杰的这部喜剧在革命前夕的英国社会图景上增添了几道色彩，证明了这个时期文学中坚韧不拔的反资产阶级倾向。

在英国，资产阶级的权力每过十年就得到进一步的巩固，这种现状向英国作家提供了那些本世纪下半期即将出现在莫里哀喜剧里的主题和典型人物。

琼森具有严格民族倾向的人文主义学派鼓舞了他的许多同时代人。在琼森的追随者中间，特别应当指出本世纪中期的诗人罗伯特·赫里克(1591—1674)。他一方面痛悼琼森的去世，另一方面生动地记录了矫揉造作低劣风格在英国戏剧舞台上的胜利，之所以会出现这种胜利是由于英国已经丧失了文艺复兴时代的保持者。

从辉煌的诗人
本杰明·琼森离开这个浮世，
的那时候起，
厚底靴和短袜弃置于尘埃，
而可怜的缪斯在远处哭泣。
如今你在舞台上找不到真情——
所有的情节都充斥华丽辞藻和谎言。
艺人们不在表演，倒在高叫，
眼睛不合时宜地对我们大睁……
舞台上遍布不学无术的卑污罪行
——谁会忘却当你的《炼金术士》演出时，
那些发出恶毒的叫嚣的人？

写下这些东西的不是剧院的狂怒的敌人，也不是清教传教士，而是斯图亚特王朝的拥护者和当时文笔细腻的诗人中的一个。有重要意义的是，琼

森的古典主义趣味如此鲜明地表现在赫里克的诗歌中，得到许多优秀的作家赞许。

十七世纪四十年代的严重事件发生前夕，年轻的弥尔顿（1608—1674）的诗歌具有独立的意义。甚至与那些在此之前已经积累了丰富诗歌创作经验的老一辈清教诗人相比，年轻的弥尔顿的创作仍然对那个年代具有很大的意义。还在学院读书的时候，他就已经提笔写了第一批拉丁文哀诗，它们虽然受到提布卢斯和普罗佩提乌斯的影响，但首先再现的是十七世纪二十年代英国的具体生活。他还写了政治长诗《11 月 5 日》，表现了弥尔顿这个新教运动的热烈拥护者和不妥协的反天主教者的自觉广阔的政治方针。这些拉丁哀诗的抒情哲理主题继续出现在富有才华的双联长篇诗作《L'Allegro》（《快乐的人》）、《Il Penseroso》（《沉思的人》）中。这两幅互为补充的肖像画描绘了一个陷于沉思、忠于科学，然而又热爱生活的青年的形象。由弥尔顿再现出来的那个理想的年轻人形象具有某种程度的论战性质。诗人指出，可以乐观愉快，但不要放荡；可以沉思、严肃，但不要变成伪善。除了这个对当时的争论相当迫切的伦理问题以外，长诗的结构特别出色，素材丰富而复杂，它们描绘出弥尔顿创作诗篇时居住的霍顿庄园和大自然的清新，令人迷恋；诗人高超的诗歌技巧接近琼森的传统。诗人在长诗《快乐的人》里颂扬了琼森，称赞了戏剧给有学问的快乐年轻人带来的愉悦。尤其应当指出那种将年轻的弥尔顿与斯宾塞，甚至与乔叟连在一起的传统。在长诗对英国乡村的描写中可以感觉到乔叟的色彩。这两首诗作也宣告了作者对古代诗人的眷恋，他们是他最崇高、最宝贵的艺术化身。

· 189

弥尔顿诗歌的政治路线延续在哀诗《利西达斯》里，这首诗是为英年早逝的友人而作，这位友人是年轻传教士，在大批清教活动家中出类拔萃、前途辉煌。在他死后，出现了一本痛悼这一不幸的诗集。在这些诗中间，除了选录的其他诗体悼文外，也收入了弥尔顿的这首哀诗，处于哀诗中心的，是尚未赶上在革新英格兰的战士中占有应得地位的年轻传教士的英雄形象。

在青年弥尔顿的假面诗剧《科玛斯》（1637）里，细腻的抒情和深刻的哲理结合在一起。这篇诗歌讲的是某个年轻夫人英勇地经受住了考验的故事。科玛斯是快乐和肉体罪恶的放荡而强壮的精灵，他把夫人引诱到自己的林中宫殿，试图勾引她并使之失去贞操。夫人与科玛斯以及与自我之间的争论是剧本复杂的心理基础。美德获胜被刻画得富有诗意、毫不牵强，具有无可挑剔的艺术性。这个剧本是最有学识的清教代表人物力图达到的那种充满崇高精神的艺术的顶峰，他们对人文主义艺术传统不无感情。森林和其中居民的幽密生活在弥尔顿的假面诗剧中生机勃勃，古希腊罗马文

化的余音在其中萦绕不绝。弥尔顿这部具有清教倾向的假面诗剧，运用了文艺复兴时期英国戏剧的丰富经验，并证明了一个新的大诗人已经登上诗坛，他力图在自己的艺术品中将清教要求和欧洲文艺复兴文化的优秀传统结合在一起。

罗伯特·伯顿（1576—1640）也倾向于文艺复兴时期的自由思想传统和继承弗·培根的唯物论探索。他最著名的作品《忧郁的剖析》（1621），是一次独特的试验和一部融论著、日记和系列随笔的特征为一体的著作，其中收录了将伯顿的感觉敏锐的学术散文细致选音配韵的诗句。

伯顿强烈地感受到弥漫在英国人文主义者中间的危机情绪，他力图以一种哲学的明晰特点和原理与之相对立，这种哲学的主要内涵是唯理论思想、正常的怀疑态度、崇拜通过艰难的劳动而获得知识。对于伯顿而言，忧郁，不是像"骑士派诗人"和接近约翰·多恩的"玄学派"如此乐意地描写的那种对生活的悲伤苦恼，而是渴望独居、与喧嚣的人群和尘世生活隔离，以便为人的知识宝库从事顽强的劳动。伯顿创作中的唯物论倾向表现在他对德谟克利特思想的崇拜中，但是，对他而言，想必德谟克利特与其说是研究对象，不如说是一种象征。他的文笔生动的随笔散文把读者领向了十七世纪人文主义者的探索、怀疑精神和智力世界，是该世纪英国散文发展中的一个环节：以随笔为起点，过渡到佩皮斯的日记和那种与读者交谈的风格，这种风格将成为十八世纪英国启蒙运动政论家的特点。

4. 英国革命时期的文学

在英国资产阶级革命时期，诞生了充分反映英国历史上这个复杂时期的新的文学。国内战争刚开始的时候，文学情势没有立刻改变。政治斗争的尖锐化首先表现在布道文艺术领域：两个敌对方面的布道辞变得越来越有恶意和好勇斗狠，直接地或间接地号召镇压异端分子。国会于1642年10月2日发布的命令当然对文学斗争的尖锐化具有一定的意义，它以英格兰和爱尔兰的政治状态特殊为由禁止"公开的戏剧演出"。禁令一下，便出现了一些类似的、更具体并将其推而广之的动作。凡与"戏剧演出"有关者，无论演员、剧院经理，甚至观众本身，都遭到追究，而监督这些命令执行的正是各级教会组织。自1642年到1648年所采取的手段越来越严酷，非得如此不可的事实说明这些手段并不总是能达到目的，也说明了英国观众有时试图在秘密状态下保存剧院。

190·

革命时期典型的文学现象是产生在法国的英国流亡者政治圈里的侨民文学沙龙。文学沙龙在国内战争时期就已略具规模，当时，它的有些参加

者同时也是国王的士兵(例如戴夫南特),后来,流亡的文学家沙龙团结在丧偶的王后亨利埃塔和她的大儿子查理王子周围,王子后来以查理二世闻名。

虽然总体上说,流亡者文学最彻底的代表人物戴夫南特、霍布斯、诗人考利,都忠于自己的君主制原则和对封建天主教反动势力有好感,但因为在英国保王党流亡者的各种团体和小组里一直存在时而消歇、时而加剧的斗争,流亡者文学的力量也终究分裂了。然而,假如不考虑戴夫南特和霍布斯之间关于诗学问题的有趣争论的话,流亡者文学团体范围里也没有创作出任何有重要价值的东西。戴夫南特在自己未完成的长诗《贡齐倍尔特》和为它写的序言里,同时也在自己新的戏剧创作的实践中,表明自己拥护进一步向巴洛克美学、包括向高雅文学经验靠近。霍布斯希望像黎塞留这样成为当时查理二世身边的人,他以独特而非常严格的古典主义模式的拥护者的身份同戴夫南特争论,同时把他所捍卫的等级制度和规范诗学与风格和文体方面的清晰而严格的区分直接相比。霍布斯强调,必须创作那些将帝王人物英雄化的、崇高而具有君主制宫廷风格的作品。当然,政治家和哲学家霍布斯很快就倒向了克伦威尔,对于他的复杂道路而言,他与戴夫南特的争论,仅仅是一个小小的插曲。但对英国美学思想史来说,这场争论的意义在于,它是英国贵族古典主义形成的一个佐证。

随着政治斗争的展开,政论成为本世纪中期文学的主要体裁,由于政论文具有无可替代的作用,也吸收了文学的其他功能。英格兰资产阶级革命时期,凸显和加强了出版业的作用。十七世纪四十至五十年代,英国的新闻业无论是出版机构的数量,还是它的勃勃生气,都令人刮目相看,人们利用报刊热烈讨论各种历史事件。十七世纪大陆报刊的传统名称"墨丘利"(即"信使")在这个世纪中期的英格兰变得非常流行,所以直接就被用来表示"报纸"和"杂志"。在伦敦出版了《公众消息报》、《不列颠消息报》、《政治信使报》。弥尔顿曾经一度担任过《政治信使报》的编辑。毫无疑问,在这一政治文学的殊死斗争中,也产生了英国散文的新的特点。

四十至五十年代,英国散文包罗万象的体裁,符合关注当时悲惨事件的基本读者群的艺术和政治要求,成为政治问题读物,它充满了逸事、演说、历史对照(主要是用《圣经》或古希腊罗马故事)。这样的读物或称"论文",或称"谈话",或称"辩护",或称"号召"。但是,这些曾因文本内容本身而相对准确地规定的体裁差异,很快就被作者文风上的差异抹去和替换了,而文风往往依赖作者的政治信仰。

当然,本世纪中期的英国政论文不仅反映了从事着激烈斗争的各个政治营垒之间的分歧意见,而且也反映了社会运动的总体进程。如果说在革

命事件开端时，在四十年代前半期，反对君主制和主教制教会者的在一定程度上统一的阵营曾抵抗过保王党政论阵营，那么，这个阵营的政论很快就反映出它的分裂：长老会信徒及其温和纲领独树一帜，随后分化出来，不妥协的独立派对长老会信徒的攻击，平等派（民主思潮）愤怒地反对独立派和克伦威尔的专权，而随后就是掘地派（人民群众和最贫苦农民的代表）反对把共和国变成克伦威尔和伦敦城富人世袭领地的骚动。与此相应，出现了三个才华出众的政论作者，他们是：独立派的捍卫者和拥护者约翰·弥尔顿、平等派领袖约翰·利尔伯恩（1614—1657），以及掘地派政论家杰拉尔德·温斯坦莱（1609—1652?）。利尔伯恩的平等派“平均”热情被记载在《解剖贵族暴政》（1648）里。这是英国革命政论文的光辉一页。利尔伯恩在抨击独立派的领导时论据无懈可击，在他看来，独立派的领导葬送了革命事业，他的论点凿凿有据，足智多谋地捍卫了大多数民主派的利益。利尔伯恩是革命骑兵队的一名军官，他因为忠于人民而遭受监狱囚禁并过早去世。

191·

温斯坦莱是一个更有才能的作家，他是“挖土者”——掘地派、农民的朋友和辩护者，农民们天真地相信随着国会军队的胜利，人间普遍安康和财富公平分配的时刻就会到来。掘地派的幻想表达在温斯坦莱的论著《自由法典》（1652）中，这本书的特点是具有娴熟掌握农民形象语言的真正人民作家的直率，和经验老到的宣传家的从容自然。如今读到他对于世界和平与真正公平的制度的向往，还是不能不感到激动。利尔伯恩和温斯坦莱著作的许多篇章使人感觉到英国革命的全部气魄，感到人民猛烈冲击欧洲专制主义的伟大力量，同时也感到被欺骗的劳动者的悲剧，是他们的鲜血换来了内比斯和马斯顿荒原战争的胜利成果。

5. 共和国时期的弥尔顿：政论家和诗人

在弥尔顿的政论文里，根据历史的连续性，展示了一幅反映各种事件的最充分的画卷。他的大量著作以厚实的八开本多卷出版，足以排列成一部英国资产阶级革命的完整的长篇史诗。

当英格兰革命情势成熟的那个时候到来前夕，弥尔顿还住在意大利。他长期以来一直滞留在这个国家，意大利的“科学院”成员以极大的敬意接纳了这位年轻而杰出的人文主义者。在意大利逗留期间，弥尔顿正在酝酿构思一部大型的民族史诗，他已经想好了要以亚瑟王和他的骑士们作为这部作品的主人公，同时考虑采用《圣经》题材的悲剧情节。我们有充分的根据认为，在当时，1638 年，他已经产生念头，构思关于亚当和夏娃的长诗（也

许，正是在意大利，他才能够熟悉采用这个情节的安德烈尼的宗教神秘剧），以及构思关于《圣经》英雄参孙的悲剧三部曲。

当弥尔顿知道了祖国的政治事件正日趋紧张之后，他中断了在意大利的居留，匆忙赶回国内。在这里，无论长诗还是悲剧的创作的构思，都不得不搁置一边，因为现实情况要求更加直接和坦率地针对革命前夕已经达到沸点的激烈斗争作出反应，而弥尔顿以一个清教政论家以及旧制度和它的思想体系的反对者的身份参与了这一斗争。弥尔顿首批论文的主旨是反对主教制教会，和其他许多作者一起，弥尔顿指责它侵占世俗权力并滥用职权。

这些反对主教统辖的论文渗透着抗议对人的良心施暴的精神。弥尔顿发表于1642年以后的论离婚的那些论文里的热烈论证，也贯穿着同样的抗议。作者在这些论文中发表的观点绝不是抽象的宗教伦理，他坚决主张人有自由选择女伴侣、“女助手”的权利。虽然根据宗法制的清教精神，弥尔顿也认为，丈夫在婚姻中是“平等者中的首位”，但是他的论爱情的文章总体上说接近那种形成于人文主义作家创作中的崇高的人文主义爱情观。

长老会信徒对卷入政治斗争的君主制的不彻底态度，特别是他们试图控制更加激进的运动，这些都促使弥尔顿靠拢从长老会信徒那里获取主动精神的革命派别——独立派。这一点从卓越的论文《论出版自由》(1644)里已经可以看出，它是写给国会的呼吁书，这是一篇替不仅遭到王权官员，而且遭到长老会信徒破坏的出版自由进行辩护的热情洋溢的发言。但是，弥尔顿在为传教和进步思想争取自由的同时，有意识地否定了天主教及其信徒的那种自由，在他看来，这些人保护的不仅是一种错误的学说，而且是一种极端无道德的，腐败的学说，这种学说的实质恰恰在它热忱的传教士——耶稣会士的活动中被揭露出来。弥尔顿论文中关于出版自由问题的辩证提法，证明了他适应政治情境，善于根据具体情况去解决问题。

随着国内斗争的继续扩大和更加猛烈，弥尔顿也越来越积极地加入进去，他站在独立派一边。他在论文《反对新的良心强暴者》(1646)中支持他们反对长老会的斗争，随后又着手在独立派举行的对国王查理·斯图亚特的审判中为独立派辩护。在小册子《论国王与官吏的职权》(1649)中，弥尔顿证明查理国王没有履行自己的职责并因此引起人民理所当然的愤怒。在著名的论文《偶像破坏者》(1649)中，弥尔顿证明对查理一世进行判决并处死是正确的，宣称这些行动是必要的，它使英国人民避免了在英格兰发动战争的叛徒—国王的使人毁灭的政策。

·192

在论文《偶像破坏者》里，一段复杂而大有教益的历史把我们带入查理·斯图亚特被处死后随即发生的各种事件的最深处，处死国王在整个欧

洲引起了严重的反响。“叛乱者”依据法律的所有规则，对受过神圣加冕典礼的“合法”国王像普通罪犯那样进行审判并处死。

由这一事件而引发出众多的作品，表达了欧洲专制主义政权的恐惧和愤怒。其中特别引人注目的是一本名为《圣王的肖像》的书，它俨然像一本奇迹般从监狱的被囚者本人那里偷运出来的笔记。人们很快就弄明白，这篇作品实际上是出于某个约翰·高登博士之手笔。此人颇有文才，写了这本感伤而高雅的书——殉难圣徒查理的自传，在书中，后期骑士小说的特点与基督教传记文学的传统交织在一起，但有拙劣仿效十六至十七世纪意大利和西班牙早已有过的这种传记体裁之嫌。

独立派政府需要权威的和决定性的政论，他们早就向弥尔顿求助了。政府现在也是如此，弥尔顿荣幸地接受委托来反击高登的这本书。从这一刻起，弥尔顿在独立派国会的意识形态事务中发挥了越来越重要的作用，并俨然成为政府的外务办公室长官。与国外列强的通信联络都要通过他，他的正式职务名称是“外文秘书”。

弥尔顿依据历史文献，指控国王的叛变行径，粉碎和揭露了高登的捏造。弥尔顿引用在内斯比战役中截获的国王信件，引证他的讲话和命令，并解释了他的真正用意和行为，从而指控查理企图扼杀英国人民的自由。弥尔顿的著作史实详尽，使政治事件的真实情景跃然纸上。这是关于英国革命发展的第一篇特写。弥尔顿努力证明，革命合乎逻辑地发展到处死查理一世，这个轻举妄动、狂妄、两面三刀的君主的全部行为足以证明事情的必然性。

弥尔顿热烈而愤怒的反专制演说使得欧洲大陆的反动势力深感不安。《偶像破坏者》里发出的声音不仅是对君主制的揭露，而且为在英格兰实现人民的主权提供了理论根据。弥尔顿的著作号召为争取这个权利而斗争，同时宣传用国内战争来反对专制暴政的思想。

欧洲大陆上的英国保王党侨民社团和国际专制主义反动势力活动分子，因弥尔顿的这本书而大感恐惧，他们从可能网罗的那些欧洲法律家中挑选出一位最有实力的人来反击这本书。此人就是莱顿大学教授索梅斯，拉丁文名为萨尔马修斯。他和他最亲近的同伙受人委托不仅要羞辱和猛攻弥尔顿，而且要诽谤年轻的共和国。为了完成这个任务，萨尔马修斯撰写了《为查理一世国王声辩》(1649)一文。

弥尔顿对此以《为英国人民声辩》(1650)一文作答。当时，受雇于英国侨民的一帮诽谤文作者，包括墨尔、伯罗姆戈尔、劳伦特等都纷纷猛烈攻击这篇文章，弥尔顿就发表了《再为英国人民声辩》，随后又发表《自我声辩》。这几本书为弥尔顿带来了国际声誉。在这些书里，弥尔顿阐述了获得自由

的人民在捍卫自己胜利成果的时候能够做什么；作家将已经觉醒，并在为捍卫自己的权利免受专制主义新的侵犯和武装干涉威胁的英国人民比作从梦中醒来的参孙，而萨尔马修斯和那些流亡海外的英国人在参孙旁边显得多么渺小。

弥尔顿世界观的复杂演变反映在他共和国时期所写的这些优秀的政论作品里，这种变化首先表现在对“人民”这个术语的理解上。与抽象地赞扬某种虚构的人民迥然有别，弥尔顿相当准确地把自己对人民的理解确定为“中间阶级”。正是弥尔顿把人民视为共和国的可靠支柱和民族的最积极、最有价值的部分。在弥尔顿看来，克伦威尔代表了人民的利益，但当时，作家对他的专制僭望估计不足。弥尔顿的爱国主义在当时经常变成一种片面思想，认为英国民族似乎具有上帝选定的主宰欧洲其他民族的特殊使命。 ·193 但是，在这些论著里，特别在第二篇里，也可以听到一种忧虑的音调。在异常兴奋地谈到国内战争的一个个战役和频传的捷报时，在谈到克伦威尔和他的军官们建立的革命军队所称的“新的典范”功勋时，弥尔顿也表达了担忧，他觉得，在共和政体的拥护者中间弥漫着贪财之风，他们如今过多考虑起早些时候他们轻视的世俗福利。弥尔顿揭露自己的同胞陶醉于已经取得的成功，他们满足于所建立的那种制度——资产阶级制度，但对这种制度的非公正性他不能视而不见。作家警告说，如果人民——他把人民与独立派 ·194 视为一体——不转向别的道路，不仅克伦威尔救不了他们，而且“布鲁图斯们的整个民族”也救不了他们。弥尔顿恳求大统帅，为了将他推上如此高位的那个事业本身，放弃危害革命的各种措施，拒绝个人独裁。

由于陷身于档案堆细致而艰苦地寻觅资料，导致年老的弥尔顿双目失明，他最后发表的文章是《致友人书》和《建立共和国的简易办法》(1660)，这些文章写于王政复辟胜利的前夕，满怀着挽救濒临死亡的共和国并使其新生的炽热之情。然而，这是一个孤独的老战士的悲壮呼号，对共和国失去信心并对克伦威尔的继承者们的制度感到失望的社会各界已经没有兴趣听他的声音了。

当然，弥尔顿在四十至五十年代的散文不仅是十七世纪政治思想的文献，也不仅是独立派眼中的在几个最关键时刻的一幅完整的革命图景，而且也是英国散文艺术发展史上的一个事件。他的散文把各种各样的体裁独特地综合在一起，包含了对话、长篇抒情和哲理插话、嵌入的情节、战斗和事件的史诗性场面、准确而经过深思熟虑的肖像。作为散文家的弥尔顿，既像古代历史和演说散文的继承者，《圣经》叙事传统的高手，又像文艺复兴时期散文创作经验的鉴赏家。在特别尊敬的那些人中间，他亲自举出托马斯·莫尔和弗朗西斯·培根的名字，他们无论是作为政治作品的作者，



弥尔顿肖像 版画 罗伯特·怀特
十七世纪末

还是作为自由思想的先驱,都使他感到钦佩。

然而弥尔顿不仅仅是一位独立派革命的历史编纂家、预言家和演说家。1647年,他出版了一部诗歌作品,其中反映了他从早期年轻时创作田园诗过渡到后来创作贯穿着为信仰自由而斗争的思想的那些诗歌的复杂历程。在革命和共和国年代里,弥尔顿作为诗人创作了一系列新的、优秀的赞美诗和十四行诗。

翻译赞美诗反映了弥尔顿内心世界的复杂演变,反映了他的疑惑和戏剧性感受,据此,他挑选了一些赞美诗进行加工,并在这项工作中注入了对原文所作的一些相当重要的重新认识或不同说法,而不怕损害大卫赞美诗的最初基础,这一切本身已经证明了他对待圣书的态度相当自由。在弥尔顿的十四行诗里,反映了诗人的个人生活和当时的政治事件。弥尔顿的赞美诗和十四行诗把我们带入了诗人的内心世界,这个人生活在国内战争的狂风暴雨时代,他打击他人,也受到他人的打击,他为了自己所献身的事业不知疲倦地工作,并用音乐、美酒和诗歌消磨很少的休息时光,并感到乐在其中。

弥尔顿的散文林林总总、层面众多,但风格始终具有一个明确的倾向。这个倾向就是主要以古罗马历史学家和演说散文为榜样的古典主义。作家将英国的现状与英雄主义的古希腊罗马文化相比较,从克伦威尔联想到西塞罗和伯里克利,从伦敦的自卫军联想到古罗马军团,从英勇的共和国团长联想到斯巴达和雅典的英雄们。在年轻时的弥尔顿那里已经可以感觉到的古典主义基础,在他这个时期的散文和诗歌里得到了发展。

共和国诗人弥尔顿,忠于自己的人文主义美学理想,他并不是孤立的。那时已经富有经验的诗人乔治·威泽尔是一名革命的奋勇歌手。威泽尔的诗歌集《哈利路亚》表达了狂暴的国内战争年代的情绪,在他的诗歌里,鼓舞当时的国会士兵们去建功立业的那些言论和形象栩栩如生。

安德留·马韦尔(1621—1678)的创作特别重要,他自认是弥尔顿的学

生，却是个完全独立的诗人。马韦尔不仅以饱含真实细节和真挚悲哀的感人语调的古典主义颂诗哀悼克伦威尔的去世，而且在王政复辟时期仍然坚信自己的共和国理想，而当时许多不久前还为克伦威尔唱颂歌的人都加入了拥护斯图亚特王朝复辟的行列。

但是，甚至在国会胜利的时候，属于贵族阵营的诗人的声音也没有停息。在森严的1648年，当独立派的军事威力到达了顶点的时候，罗伯特·赫里克在外省出版了自己的诗集《西方乐土》，吸收了“骑士派”诗人享乐主义抒情诗的全部美妙和忧郁。赫里克赞颂了不列颠草场的宁静和森林的芬芳气息，质朴的庄园里的安乐，这时候，新的英格兰伴随着克伦威尔的大炮隆隆声和骑兵队的喇叭号令，已经取得了胜利。赫里克独自享受着外省贺拉斯式的简朴小康生活，并找到了令人惊奇的大胆和新鲜的词语，以便歌颂自己的日常生活：他赞美自己的女邻居，她的围裙就像普罗塞尔平娜的长袍下摆，散发出野花的芬芳；他赞美自己的女仆普鲁德恩佳、自己的猎犬、公鸡、绵羊和鹅。赫里克欣赏着这个怡然自得的宁静世界，歌吟道：

· 195

> 我愿意就这样在树丛和田地的环抱中
> 度过一生。
> 啊，人啊，
> 朴素，才能摆脱烦恼。

精致的小册子《西方乐土》是献给查理·斯图亚特的儿子威尔士王子的，他将是未来的查理二世国王。

产生在革命年代英国文学中的形象世界是各式各样和丰富异常的，并且从不同的角度反映了革命中的各种事件。但是，我们应该指出，透过所有这些多样性和差异性，无论在霍布斯所设想的当恢复了强大的英国王室以后，他幻想的英雄主义贵族艺术理应繁荣的理论中，还是在弥尔顿为共和国所作的雄辩演说中，还是在赫里克的阿那克里翁式的甜蜜处世态度中，都存在一条明确的、综合的路线，即以不同形式出现的古典主义路线。



《西方乐土》插图　赫里克
1648年　伦敦

1660年4月，英国共和国不复存在，它由于自身的尖锐矛盾而垮台。在这些矛盾中，最重要的是对独立派建立的制度的广泛不满。独立派获胜的结果，使得所谓的“新”贵族、在军队和掌权集团中做过领导的绅士以及某些类型的资产阶级，特别是当时人们称之为伦敦银行家的金融资产阶级，普遍地获得了好处。

平民、自耕农和手工业者，是他们用双手夺得了胜利并建立了共和国，如今，却摆脱了一种封建奴役状态而落入另一种由克伦威尔和他的军队所拼命维护的奴役状态中，军队由革命的利剑变成了压迫和防范人民大众的工具。农民和城市贫民希望改善自己的处境和深化革命的尝试遭到了独立派的武装反击。枪毙、流放，各种各样的镇压，顷刻间倾泻到英格兰劳动人民的头上，这就是克伦威尔和由各种军事集团组成的他的最亲密继承人的制度带来的结果，他们在护国公死后(1658)管理着这个国家，同时推出他的儿子理查德·克伦威尔，一个意志薄弱和患病的人，用他的名字来掩饰这个政权。

但共和国垮台和腐败还有另一个原因。克伦威尔在统治之初就已经显示出自己是英国殖民政策在爱尔兰的继承者，他完成了在他之前斯图亚特王朝的未竟事业——侵占爱尔兰，没有任何人能够做成这件事。在极端残酷而无情的战争中，有成千上万的爱尔兰人被夺走了生命，其中既有被处死的国王的拥护者，也有爱尔兰独立的拥护者。不久前反对过斯图亚特王朝暴政的战士们自己变成了暴君，并掠夺爱尔兰人民的土地，靠着他们的灾难发财致富。然而，克伦威尔可以用这些来讨好征服了爱尔兰的几千个恶棍，却无法讨好千百万对革命结果感到失望的人们。因此，当克伦威尔死后，不满的风暴就开始增强，谁都不支持企图软弱地抵抗王政复辟的残余的共和国领导集团。查理国王进入伦敦，受到克伦威尔不久前的战友的保护，他们如今已经倒向了斯图亚特王朝。保王派恐怖手段的浪潮席卷全国，这种镇压比他们当年经受的共和国分子的镇压要凶猛得多。克伦威尔的尸体和他最亲密战友的遗骸，被人从坟墓中挖出，用铁链吊在行刑台上。随后，国家回到了新旧矛盾分裂的没有希望的世界。

196·

早在查理二世生前，英国社会斗争中已经形成了两个对立的派别：一方面，是王朝的捍卫者，主要是大地主以及与之有联系的金融集团；另一方面，是相当广大的资产阶级组成的对立派。渐渐地，这两个派别开始被称为托利党和辉格党。在相互斗争中，托利党和辉格党经常向人民大众发出呼吁，努力争取他们的支持。但是，英国的劳动者即使有时响应他们的这些号召，但他们最积极支持的还是各种不同的宗教思潮和宗派，这些派别的传教士是反对统治集团推出的这两个党派的。

辉格党和托利党之间的斗争连绵不断，在查理二世死后(1685)更加尖锐起来。在英格兰和苏格兰的迫害加深了人们对斯图亚特王朝君主专制的不满。国王詹姆士二世未能稳定国内的局势，也未能巩固自己的地位。英格兰开始形成一种孕育新的革命的情势。对此感到害怕的托利党人、詹姆士二世的拥护者，以及反对国王的辉格党人，暗中勾结并呼吁外国武装进行干涉。荷兰总督威廉·奥伦治带领一支人数不多的军队登陆英格兰，并利用充斥着宫廷圈子的束手无策和惊恐气氛，在1688年推翻了斯图亚特王朝的统治。他宣布了容许不同宗教信仰的纲领，这使他获得了广大人民群众的支持，他们将他看作是新教国君的教父，能够保护人民免受天主教迫害。

但是，威廉的胜利首先意味着英格兰统治阶级的胜利，他们通过妥协，保持了君主制度，使国会的权力得到了相当大的加强，这个国会在威廉获得胜利之后成为托利党和辉格党斗争的场所。奥伦治王朝已经是在相当有限的君主制条件下实施对英格兰的统治，它确实不得不顾及国会的存在。

1688年的事件在正式的英国历史编纂学上被称为“光荣革命”。这个庄重的形容词应当说明，与四十年代的那次革命不同，1688年事件没有引起流血的国内战争，并以相互角逐的党派的和平妥协而告结束。但是，实际上，连这种英格兰统治阶级之间的妥协也没有带来最终的安宁。1688年以后，英国社会制度成为一种明确无误的资产阶级制度，而不管其中托利党所代表的保守地主力量有多么强大。在这些新的历史条件下，新的历史文化过程也得以展开，在其进程中，十七世纪、十八世纪之交的启蒙运动倾向取得了越来越重大的意义。英国文化史上的新时代来临了，在文学中间，这个新时代的标志是笛福和斯威夫特、艾迪生和斯梯尔的出现。

6. 王政复辟时期的文学：德莱顿

1660年的王政复辟并不意味着完全恢复君主专制制度。统治集团中间除了只记得过去的一切、没学会任何新东西便从法国归来的流亡者以外，还有很多在四分之一世纪里做了那么多的革命准备，并积极参与进去的人。除了那些保持着自己的谱系可追溯到诺曼底武士和盎格鲁—撒克逊王公的贵族，还有不久前在国内战争时期获得头衔和领地的新生贵族。和新、老贵族一起进入统治圈的还有掌握银行、商业公司和交易所等的新贵族的代表人物，他们在共和国时期积聚了力量，而如今并不打算放弃已经取得的地位，虽然他们也被回国的达官贵人流亡者排挤到了次要地位。

王政复辟年代里的文化过程反映出社会情状的复杂性和矛盾性。查理

二世是一个精通政治斗争的人，他曾经以极大的注意力研究过法国专制主义为争得对社会的完全控制而进行的斗争，他力图使自己的宫廷成为鼓励与王政复辟体制合作的艺术的中心。跟随查理二世从法国归来的人中间，有一个相当重要的文学家团体，它由最接近宫廷的精英组成，他们接受了很多来自法国的影响，其中既有古典主义的影响，又特别有高雅文学的影响。

197· 在取得胜利的新贵族中间广泛流行的世界观的理论前提，已经由霍布斯于 1651 年在他的《利维坦》里阐述过了。霍布斯在当时的欧洲社会里发现了个人表达意志和主动精神的无序状态，就设计出在无序状态中维持平衡的一种策略，他制订出机巧的国家理论，即国家给社会施压，以便调节主宰社会的那种“人人互斗”的自发力量。新的国家机器“利维坦”统治着千百万任性的个体，它的基本功能是镇压转折时期已经在整个欧洲内外此起彼伏的人民造反运动。霍布斯在英格兰看到了这一点，在被投石党运动和农民起义弄得焦头烂额的法国看到了这一点，在荷兰也看到了这一点。他深信，应当不惜一切代价遏制和镇压人民这个“强壮但包藏祸心的小伙子”。霍布斯相信，克伦威尔所作所为的作用比法国王权的不彻底的代表人物要有效得多，于是霍布斯出现在最高统帅、护国公在瓦特霍尔的宅邸。霍布斯的唯理论哲学在他的许多后继者那里获得了越来越严重的犬儒主义性质，这些人丧失了霍布斯可贵的揭露性的公正倾向，但全盘接受了他对理性标准的虚无主义观点，这种观点认为理性标准就是除了自己的利益之外不顾一切的行事标准。

霍布斯幻想出来的超国家——《圣经》怪兽利维坦——的巨大幽灵，在王权制的法国和共和国时期的英格兰已经成为现实，英格兰分成由高级将领和卖身投靠的贵族、克伦威尔的内务长官忒洛主政的十二个地区。为什么查理二世国王无法继续实行在霍布斯看来是合理的克伦威尔的国家传统呢？霍布斯没有搞错个中缘由，这是因为，不久前曾是克伦威尔的助手的人们如今支持了斯图亚特王朝的复辟：“强壮但包藏祸心的小伙子对他们的威胁不会比对流亡分子的威胁来得小”。

威廉·戴夫南特的生涯和创作传记异乎寻常，他是一个具有文艺复兴英雄人物命运的人。他是牛津小饭馆老板的儿子，自称莎士比亚是他的生父，戴夫南特还在革命前夕就以自己的剧本引起了大家的注意，并成为伦敦上流社交界的宠儿。戴夫南特在革命年代随第一批侨民离开英格兰，然后出现在国王的军队里，并因为在包围格罗斯特郡的过程中表现英勇而从国王查理一世手里获得金马刺和骑士爵位。

他在流亡的最后几年还继续得到升迁，在那里他被委任为巴尔巴多斯

岛总督。但是，在就任途中，戴夫南特落入了克伦威尔的海盗的手中，并被关进了监狱。他在狱中写下了长诗《贡齐倍尔特》(1651)，在诗中，他颂扬了梦想创立强大国家的英明的主人公，这个国家应当有宝剑维护的永久和平。长诗从精神上看是保王的，显然这首诗对戴夫南特的意义就如同《利维坦》对霍布斯的意义一样。戴夫南特形成了一种思想，即认为国家专制的存在是必须的和符合规律的。戴夫南特在护国公克伦威尔身上看到的就是这种思想，然后，他得以释放(传说是弥尔顿在这件事上帮了他的忙)，在回国后重登文坛。

尝试恢复英国戏剧也与戴夫南特有关。戴夫南特不顾国会禁止戏剧演出的法令，获准演出了自己的音乐剧《围攻罗得岛》(1656)，颂扬了在土耳其人面前捍卫基督信仰的基督教骑士精神。

在这第一次演出之后，戴夫南特对戏剧工作就已欲罢不能了。1660年，他以经理的身份领导了第一个完全恢复的伦敦剧院，在它的舞台上演出了后期伊丽莎白时代作家、查理一世时期作家和年轻作者——不列颠剧院的一些新秀——的剧本。在自己创作活动的最后岁月，戴夫南特甚至着手改编莎士比亚的剧本，其中包括《麦克白》和《暴风雨》。

戴夫南特的文学遗产丰富多彩。以戏剧为例，最初是《阿尔博文》(1622年以后)，它是根据伦巴德人关于阿尔博文国王和罗扎蒙德的著名传说写成，这个剧本给他带来了荣誉，此外的剧本包括具有典型"骑士"情景的悲剧《爱情和荣誉》(1636—1637)，以及最后的《围攻罗得岛》。在戴夫南特的这些剧本里，首先看到的是对机遇、天意、命运的戏剧性的崇拜。作为一个生活在充满狂风暴雨般变革时代并亲身经受过风暴，而又取得很大成功的骑士，戴夫南特在人对命运游戏和偶然性的依赖中发现了独特的热情。这些命运的偶然性具有的形式要么是完全控制着人的激情，要么是命中注定的那种环境。不能不指出戴夫南特的巴洛克剧本中有革新过的塞涅卡"血腥"悲剧的影响，革命前查理一世时期的剧院里盛行此类悲剧。然而，鲍蒙特和弗莱彻的喜剧也无可争辩地影响了戴夫南特才能的发展，这种影响很明显地表现在王政复辟以后演出的戏剧《戏剧投降》里。 · 198

戴夫南特的戏剧结构引人入胜，诗句充满活力，为演员塑造舞台形象提供了很大的空间，毫无疑问，它们是英国戏剧缓慢复兴过程中的一个重要阶段。六十年代另外两个时髦的剧作家纳塔涅尔·李(1653?—1692)和托马斯·奥特韦(1652—1685)也借鉴了情愿采用民族传统的戴夫南特的创作经验，他们试图使大量悲剧典型人物、重大历史事件的氛围重新出现在舞台上。李取材于古希腊罗马历史的悲剧，首先是《尼禄》(1675)和《布鲁图斯》(1681)是这样的，奥特韦喜欢史诗般宽广的英雄精神(《被救的威

尼斯》,1682年)或者表现命中注定必然灭亡的典型人物(《唐·卡洛斯》,1676年)的剧本也都是这样的。李和奥特韦都关注广泛的全欧洲的问题,他们为具有古典主义精神的英国悲剧打下了基础,这种悲剧一方面非常接近意大利人文主义者的文人悲剧传统,另一方面又非常接近法国古典主义悲剧。但是也有一些共同的特征使他们的作品与格吕菲乌斯的巴洛克悲剧有联系,其中包括悲剧所提出的在古希腊罗马世界里基督教英雄的问题,在宗教纷争没有停息的社会里,这种问题的提出是可以理解的。

英国剧院生活先在伦敦,随后在其他城市获得恢复,然而与革命前的情况大相径庭。与早先的"环球剧场"不同,新的大剧院如科文特-加登剧院和特鲁里街剧院,已经不再是大众都能享受的了。这里产生了新的导演概念,培育了一代又一代的新演员和舞台艺术家。混合型节目获得了越来越大的意义,其中的戏剧表演接近歌剧,而芭蕾节目占据了越来越重要的地位,也出现了法国歌剧。针对多少受过教育的观众的戏剧在剧目中占了大多数,剧院按照彬彬有礼的上流社会习俗精神培养这些观众的趣味。当然,稍稍粗鲁的喜剧很快在舞台上占了上风,它绝不是精巧的场景;而自然主义和双关语,再随意结合上流社会的表面风度,则成为一种被认可的自由概念,并作为一种机智的表现被接受。出现了很多富有才华的演员,他们迅速巩固了复兴后剧院的声誉。他们中间有一些女演员脱颖而出,以平等的地位与男演员一道参加舞台演出;查理二世时期的女演员海莉·格芬尤为著名,她以出色的才能和广阔的戏路而闻名。大臣们越来越时兴在公馆里模仿国王的宫廷剧院建立起各类不同家庭剧院。教会对恢复剧院的攻击以失败而告终;这一次,王权本身和公众都热心地起来捍卫剧院和演员。

六十年代出现于伦敦并越来越流行的新事物咖啡馆给剧院生活注入了特殊的活力,这是一种俱乐部,在其中议论政治、文学和戏剧的新闻。

戴夫南特和他最亲密的继承者为剧作家约翰·德莱顿开了先河。约翰·德莱顿(1631—1700)的戏剧是1660年以后英格兰王政复辟时期形成的贵族文化中一个最重要和最复杂的现象。二十世纪的英国著名诗人和批评家托·斯·艾略特无疑过高评价了德莱顿,认为他总体上和实际上与莎士比亚相比是十七世纪英国最优秀的诗人。艾略特对莎士比亚,尤其对弥尔顿评价过低,对弥尔顿的看法带有明显的主观成分,失之公允。但是,也不应该因此就赞同对德莱顿的那些大量责难,说德莱顿对斯图亚特王朝卑躬屈膝,或者说他在政治上甚至文学上毫无原则,例如,指责他曾经用庄严的送殡斯坦斯诗为克伦威尔去世表示哀悼,但事隔两年,他又以同样的隆重庆贺了查理·斯图亚特在英国的复位,或者说他在自己长达半个世纪的全部创作活动中醉心于各种不同的美学原则,一会儿是巴洛克的,一会儿

是古典主义的。

德莱顿确实有这些极端性，但它们是受到伴随他的创作发展的那些复杂矛盾，而首先是英国社会生活的各种矛盾所制约的。

作为一个诗人，德莱顿成熟于英国共和国存在的最后几年里。在斯图亚特王朝复辟之前的几年里，已经可以明显看出作为一种现象的宫廷文学的恢复，当克伦威尔的私宅开始变得越来越像十七世纪的任何一个宫廷时，这种现象就活跃起来了。在克伦威尔的宫廷里，欧洲大陆各宫廷常见的各种娱乐方式得到了加强，宫廷礼节借助戴夫南特的戏剧得到了恢复，对高雅文学，特别是对已经在英格兰流行的斯居戴利的小说的兴趣得到了推广。查理二世的登基受到当时许多克伦威尔从前的拥护者们的支持，这对德莱顿而言也像对许多具有他的社会性格的人那样，是等待已久的摆脱可能发生的新动乱的保障，也是对最高统帅护国公时期开始的一些过程的自然继续。克伦威尔的宫廷圈子里除了少数直接参与审判查理一世国王和对其执行死刑的人以外，其他人并没有遭受迫害，而在相当大的程度上进入了那个在恢复君主制以后坐满白厅的社交界的行列。西班牙和法国文学的影响在革命前的英格兰就很强烈，如今有增无减，这一情况的出现并非因为这种文学是时髦的舶来品，而是因为英格兰本身有一些团体对西班牙戏剧或法国高雅小说中提出的道德和美学问题很感兴趣。西班牙戏剧如此偏爱的命运波折，与长年为荣誉斗争而煽动起来的“骑士”荣誉感一起，对于十七世纪中期经历过革命、内战、克伦威尔专政和王政复辟时期的受过教育的英国人来说，像高雅小说里的风流冒险精神一样，都是如此理所当然和感觉亲近。这些在革命前夕和革命当时的英国文学中存在过的巴洛克倾向，如今以新的力量，重新复活在包括德莱顿在内的作家的创作中。而且在这些倾向中反映出存在于英国社会和王政复辟时期的所有那些怀疑气氛和新灾难来临的感觉。

· 199

同时，无论如何不应该忽视回避德莱顿对英国民族传统的浓厚而富有创造性的兴趣，他是十七世纪英国作家中第一个提高这个传统的人，也不应该忽视这位艺术家对展示在面前的古典主义诗学潜力的同样浓厚而富有创造性的兴趣。也许，德莱顿作为一个思想家和艺术家在寻找困扰他的那些问题的理性根据的时候，钟情古典主义诗学不无霍布斯思想的影响。德莱顿经常在西班牙巴洛克文学和法国高雅小说中求索形象，他成为莫里哀和高乃依的崇拜者，并由此根据自己的政治反对者、至死忠于反封建思想的弥尔顿的《失乐园》主题创作了一部歌剧，这些事实显示的不是德莱顿的轻率和无原则，而说明了他创作中的尖锐矛盾。

德莱顿就诗学问题发表的很多意见也证明了这一点。德莱顿以诗人的

身份活动，他也取得了剧作家的名声，他在诗学和文学批评方面的著作组成了这位作家遗产中非常重要的一部分。他把自己的诗学思想表达在论著和随笔中，也表达在自己剧本的韵文序幕以及剧本的序言里。就像他的法国同时代人那样，他经常运用序言，预先把读者带入那个随后就要在剧本里展开的形象世界。1668 年，他发表了《论戏剧诗》，其中可以清楚地看出他与巴洛克美学的紧密关系，以及他对古典主义标准诗学的浓厚兴趣，又可以看出他对故土英国的文学经验的重视。在《论现代戏剧诗》(1672)里，更加清楚地显示了作家对古典主义的好感，德莱顿在其中高度评价了对纯正的风格和正确的文学语言的关注，他充分地提出了十七世纪英国文学中的这个问题。1672 年，他还出版了《论英雄剧》，德莱顿在其中试图以古典主义性质的立场把巴洛克和古典主义诗学的各种特征结合起来。1679 年，他发表了一篇论文《悲剧批评的基础》。越来越清晰的古典主义诗学倾向也可以从下列事实中看出来：1680 年，德莱顿发表了对布瓦洛《诗的艺术》的较大程度的意译，把这篇古典主义诗学的最权威的解释引入英国文学。这个译本实际上是学者、大臣威廉·索姆·萨福克所为，但德莱顿给萨福克极大的帮助，然后又仔细校订和润色，所以那些公布德莱顿遗作的英国语文学家，有充分的根据将布瓦洛《诗的艺术》的这个译本算作德莱顿的作品。

总而言之，不管德莱顿在美学领域里的兴趣有多么的广泛，它们渐渐具有了越来越确定的方向：古典主义性质的思想在其中发展并巩固起来，虽然这种古典主义与该思潮的法国形式并不相像。从总体上说，德莱顿的不断发展的概念在很大程度上继承了琼森半个世纪前表达的美学思想。与琼森一样，而现在也与他崇拜的布瓦洛一样，这位英国诗人坚持广泛研究古希腊罗马的各种范例，这种研究对于作家个性的形成大有裨益，诗人也坚持他所必需的全面的人文主义教育。同时，德莱顿与琼森一样，也是英国戏剧传统的权威评论者，他甚至比天才的前辈更加深思熟虑。正是德莱顿说出了那些充满热情的话，他认为莎士比亚“也许具有包罗万象和洞察一切的心灵。大自然的所有现象都向他展露，而他则毫不费力和卓有成效地揭示它们”(《论戏剧诗》)。同时，应该指出，德莱顿以及琼森与法国古典主义理论的代表人物的区别正在于前者深刻关注以往英国作家的经验并对他们表现出崇拜，而后者则对法国文艺复兴时期的艺术传统经常抱有相当轻视的批评态度。还必须指出，在将莎士比亚和琼森作比较的时候，德莱顿写道：“把他(指琼森——俄文作者)与莎士比亚相比，我应该承认，他的语言更正确，而莎士比亚则更有才华，莎士比亚是荷马，或者说是我们的戏剧诗之父，而琼森是精工细作的作家的典范维吉尔，我对他们两人都崇拜，但

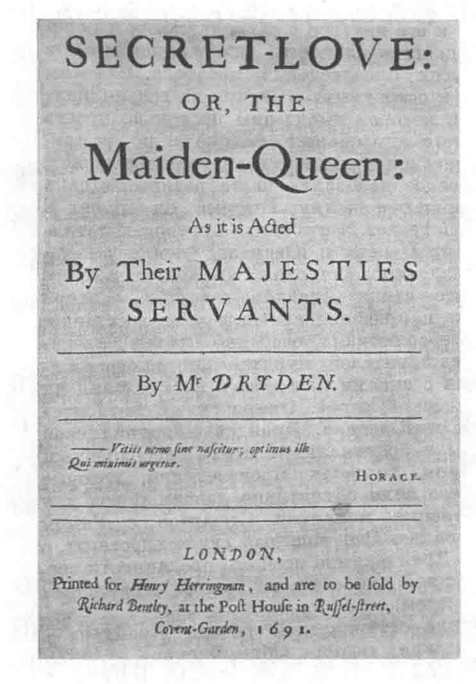
莎士比亚对我更宝贵。"对两个作家的这种深刻评价，也许不完全正确，因为将琼森比作"维吉尔"这意味着琼森相对于莎士比亚（"荷马"）来说是位居二等的，不过，这种评价再一次凸显了德莱顿美学观点的深刻的独立性和洞察力。

最初，德莱顿以诗人闻名，他的《纪念奥利维尔·克伦威尔逝世的英雄斯坦斯诗》(1659)，是由护国公的隆重葬礼而引起的鲜活印象，诗人以古典主义的"崇高"方式歌颂了这位与古代最著名英雄相比当之无愧的逝者。1660年，德莱顿发表了长诗《回来的星辰》（"为幸运的恢复王位及其神圣的陛下查理二世归来而作"）以颇为热烈的感情颂扬新国王是"我们的雄狮"，把他描写成最终回来造福于自己的国家和人民的骑士英雄模样。除了创作在类型学上与马莱伯的颂诗相似的庄重诗歌以"应时"之外，德莱顿还写了许多献给宫廷贵族代表人物的作品，因此为自己赢得了宫廷诗人的地位，后来，在戴夫南特去世后，他又得到桂冠诗人的称号，进一步巩固了自己的地位。

德莱顿的宫廷诗歌不乏艺术优点，它们证明了年轻的诗歌创作者的专业技巧。然而，其中最有意思的是在德莱顿创作的这个阶段里日趋成熟的对英雄和英勇气概的理解。德莱顿的英雄们的贵族气派不是简单的等级特征，他的英雄们力图表现得刚毅和渴望建立功勋，为满腔激情和渴望行动所激动。颂诗《亚历山大的宴会》，(又名《音乐的力量》，1697)以最饱满的笔触营造了德莱顿式英雄主义的气氛，在这首诗里，创造了一个年轻将领的形象，他的身上迸发出一股强烈的激情，是诗人所理解的"英雄"。

德莱顿作为语言艺术家的才能也表现在长诗《奇异的年代》(1666)里，诗歌描写了这一年里发生的桩桩大事：毁灭了伦敦的鼠疫、伦敦大火、与荷兰战争的失败，等等。长诗充满了灾变说的激情，诗人在这些事件中看到了天意为惩罚不列颠人的傲慢而进行的干预，作品在描写战争恐怖和死亡时很像三十年战争时期巴洛克诗人们的诗歌。

十七世纪六十年代末，德莱顿在戏剧方面扎下根来。在《论英雄剧》(1672)里，德莱顿为他所建立的创造性风格提供了理论依据。但在他的剧本《格拉纳达的征服》(1672)里，已经形成了这一风格的各种特点，这种风格成为德莱顿对十七世纪英国戏剧创作最典型和最独特的贡献。德莱顿最著名的戏剧是《印第安国王，又名西班牙征服墨西哥》(1668)、《秘密爱情，又名童贞女王》(1666？—1667)、《安汶岛大屠杀，又名荷兰的暴行》(1673)、《奥朗则布》(1675)、《吉兹长官》(1682)、《堂·塞巴斯提安》(1689)等。这里既有欧洲殖民征服的血腥历史，有西班牙人和摩尔人由来已久的斗争，又有一系列当代大事，它们发生在从欧洲到马鲁古群岛的土


SECRET-LOVE:
OR, THE
Maiden-Queen:
As it is Acted
By Their MAJESTIES
SERVANTS.

By Mr DRYDEN.

—— Vitiis nemo sine nascitur; optimus ille
Qui minimis urgetur.
HORACE.

LONDON,
Printed for Henry Herringman, and are to be sold by
Richard Bentley, at the Post House in Russel-street,
Covent-Garden, 1691.

《秘密爱情,又名童贞女王》扉页
德莱顿 1691 年 伦敦版

地上,在那里,白人殖民者因疯狂竞争而引起的内讧已经达到沸点,还有的发生在德莱顿的同时代人,大莫卧儿皇帝奥朗则布统治的首都德里。

但无论谁出现在舞台上,梦想夺取法兰西王位的冒险的权奸也好,优柔寡断、受骗上当的阿茨蒂克帝国统治者以及他的对立面——自以为是、神采奕奕的征服者也好,坐上王位的不幸者或强大的东方暴君也好,所有这些人都是德莱顿眼中的英雄。他们有着同样的命运,都是自己欲望的牺牲品,欲望先把他们抬上去,然后又毁灭他们,他们像承担某种使他们高于他人的被选中的特殊使命那样承担着孤独的重负。造成倒霉的蒙特素玛之死的英雄科尔特斯心里很清楚,他的反对者也是一个英雄,但不善于节制自己的欲望并为此而付出了王位、自己的心上人甚至生命。理解德莱顿大多数“英雄剧”特有的心理情境的关键,存在于他对莎士比亚悲剧《安东尼和克莉奥佩特拉》的改作《一切为了爱情》(1678)之中。在这个剧本里,安东尼是一个狂热的冒险者,他把对美丽的埃及女王的爱情看作他生活的全部意义,他放弃了击溃奥古斯都舰队的可能,因为想看见克莉奥佩特拉的渴望压倒了他身上所有其他的感情。这就是作为他剧本基础的那种英雄悲剧的重大哲学起点。

201 ·

德莱顿赞美欲望的权力,他把那些听任欲望驾驭和认识到欲望就是幸福的人看作英雄。在对英雄精神的这种解释中,令人感觉到巴洛克的影响。德莱顿在描绘欲望的高度技巧中显示出他是一个敏锐而善于心理观察的诗人,他创作了彼此截然不同的变体。人们不可能将被欲望摧毁的蒙特素姆和威严英明的奥朗则布相混淆,后者身上的欲望和理智的某种平衡令人赞叹。

不无做作的雄壮的悲剧情节和穿插进社交界风流多情的各种爱情场面,都给“英雄剧”增添了某种气氛。这种戏剧中角色的高尚情感和矫揉造作,一方面很容易使人想起法国高雅小说的修辞手法,另一方面使这些角色具有上流社会和沙龙生活的性质,然而,德莱顿剧本中的爱情和冒险场

面引人入胜，他所创作的诗句千锤百炼，铿锵有力，令人钦佩(他经常采用五音步即所谓的“英雄体”诗句)，十七世纪下半叶的伦敦观众如痴如醉地观看和聆听这些场面和诗句，并从其戏剧的活灵活现的画面中发现当时英国社会中存在的欲望和思想。剧作家所创造的形象是理想化的，并经常是矫揉造作的，引人入胜的历史事件表达得不够深刻并主要在外部效果上下功夫。但这些表面华丽并精心构思的作品总体上传达的是这个时代的冒险精神和尖锐激烈的时代冲突，以及对无比宽广和越来越阔大的地理和历史眼界的感觉。

德莱顿的喜剧呈现出另一种样子。它们的数量比“英雄剧”少得多，从艺术的观点来看更有价值。诗人将已经接受的“袍剑”喜剧文学传统，与熟练掌握的法国古典主义喜剧经验糅合在自己的喜剧里。由于正确地洞悉了人物性格和情境的英国民族情调，德莱顿的喜剧与“英雄剧”相比，作为十七世纪下半叶英国日常生活的较为“低俗”的素描，颇有意义。在这些剧本里，找不到琼森笔下的那些“气质”的深度和紧张，但像德莱顿开始戏剧活动时的《粗野的情人》(1662)和《时髦婚姻》(1672)这样的喜剧，毕竟提供了关于英国社会里轻浮和放荡取代谨守规矩的清教习俗的生动概念。在德莱顿的喜剧中，也表现出他对讽刺地描写现实的兴趣，这种兴趣在作家其他许多作品里也同样存在。我们注意到尖刻和机智的《讽刺荷兰人》(1662)，其中表达的不仅是热情的英国爱国人士的狂怒，而且是贵族对“唯利是图的人民”的蔑视。诗人的讽刺才能展现在他多年来写作的诗体小说中，也展现在他翻译的佩尔西乌斯和尤维纳利斯的讽刺诗的拉丁文优秀译本里，从这些诗歌里学到的不少东西帮助他练就了一种讽刺作者德莱顿式的尖锐而富有表现力的文体。德莱顿的讽刺作品矛头指向复辟的专制制度的敌人，特别是指向重新积聚力量向君主制发动新一轮进攻的清教活动的各种代表人物。借助贺拉斯和尤维纳利斯的威望，德莱顿为自己的译本和原创诗歌添加了许多结合重大时政的素材，他用这种方法创作出来的作品事与愿违，它们违反他的意志，客观上为把斯图亚特王朝的君主制度与衰落时期的罗马作对比提供了根据。这再一次证明了，德莱顿虽然对复辟了的王朝一片忠心，但他并不是它的卑躬屈膝的歌颂者。

·202

论战性长诗《马克·傅莱克诺》(1682)是德莱顿讽刺诗歌的高峰。作者借不大有名的诗人马克·傅莱克诺的名义描写并无情地嘲笑了托利党政治反对派剧作家、诗人沙德韦尔(1640—1692)。这篇讽刺作品作为一种为清教徒文学家创作一幅揭露性肖像的尝试颇具意义，长诗的副标题“讽刺真正的新教诗人”指明了它的目的所在。

德莱顿的大型长诗《押沙龙与阿奇托菲尔》(1681)和《牡鹿与豹》

(1687)通常也归入他的讽刺诗之列,其中充满了尖锐和结合时政的内容,它们的目的是捍卫君主制度的利益。这一次,《圣经》的修辞方法和情节没有为资产阶级革命服务,而是为它的反对派服务。但这两首长诗更像是政治诗歌的范例,而不像讽刺诗,它们与夏普兰的宗教政治诗遥相呼应,后者那时在法国捍卫过天主教教义。

当1688年斯图亚特王朝第二次被逐出英国以后,德莱顿大大收缩了自己的活动范围。他继续进行翻译,并创作了具有爱国主义内容的剧本,与此同时,他转而采用亚瑟王和中世纪英格兰的系列传说(《亚瑟王》,1691年),不过他已经失去了往日的影响力。年高望重的诗人的最后戏剧创作经验,无论与自己较早时期的作品相比,还是与本世纪末英国文学中日渐强大的新现象的洪流相比,都不再引起人们的兴趣。

但是,有理由认为,德莱顿在这些年里虽然失宠于新的王室,并在相当困难的境地中生活,但仍在继续发展,他在创作中走出了一条讽刺的路子。他写了优秀的论文《论讽刺作品》,这篇东西无论是作为他所理解的讽刺作品面临的任务的严肃性和重要性的一种阐述,还是作为用这种体裁撰写历史随笔的尝试,都是颇有裨益的。

也是在这几年里,德莱顿为英国读者翻译,准确地说是改编薄伽丘和乔叟的许多小说,并在其中加入了不少自己的东西。

德莱顿在同一时期翻译的古罗马讽刺诗人的作品也以质量优秀著称,他选择了尤维纳利斯和佩尔西乌斯的一些讽刺作品,这些作品使他能够利用其文字来影射当时的英国现实。

7. 王政复辟时期的喜剧和十七世纪下半期的小说

德莱顿在喜剧体裁领域里的重要性不像在正剧领域那么大,在当时,涌现出一大批新的喜剧作家,文学史的传统将他们的创作统一在一个“王政复辟时期喜剧”的共同概念之下。

“王政复辟时期喜剧”这个名称是多少有些假设性的,这个概念将几种现象人为地加以统一,其中包括确实由王政复辟引起并在其条件下发展的现象,也有属于更晚一些时候如世纪末和新世纪之交的现象。只有威廉·康格里夫、威廉·威彻利、乔治·法夸尔、约翰·范布卢和其他一些喜剧作家才在斯图亚特王朝复辟期间从事过创作出第一批作品,而他们的创作是在十八世纪,在1688年妥协之后形成的社会条件下获得发展的,反映了这个时期发生在英格兰生活和英国文化中的那些变化。因此,使用“王政复辟时期喜剧”这个术语时应附加一定的条件和说明。

喜剧之风刮遍1660年复兴后的英国剧院，它的第一个浪潮是对不久前那些事件的直接回应。清教的英格兰的类型人物和典型人物在其形成之初就已经通过莎士比亚的马尔伏里奥和琼森的拉比·毕西这两个形象遭到了嘲笑，如今成为平庸作者进行漫画化和讽刺练习的对象。在共和国垮台以后的最初几年里，就已经出现了许多如泰泽姆的《走狗，不久前的镜鉴》(1661)、罗伯特·霍华德的《委员会》(1665)、科隆的《伦敦城来的政客》(1682)、阿弗拉·本的《圆颅人》(1682)等结合时政的喜剧，嘲笑清教徒及其习俗，挖苦地描写英格兰在不久前共和国时期的生活。这些喜剧艺术价值不足，偏见有余，因此它们不可能成为那个时期文学中引人注意的现象，但其中的机智，对伪善者和政客的入木三分的刻画却不能否认。 · 203

与清算独立派流毒的政治喜剧一起，风俗喜剧得到了广泛流行，它们颂扬自由的习俗，揭穿清教道德和伪善习气。乔治·埃斯里奇(1635？—1692)创作了这种喜剧的典范，例如《滑稽的报复》(1664)。在他的喜剧《如果她能，她就愿意》和《摩登人物》里，观众看到了最意想不到的恋爱场面，也看到了充满无礼、傲慢狂妄的越轨行为的引人入胜的情节。如上所述，戴夫南特，特别是德莱顿卓有成效地在舞台上复兴了世俗喜剧体裁。但是，在君主制复辟的条件下，英国社会生活出现了一些新特点，它们清晰地表现在1660年以后涌现的新作者的创作中。

威廉·威彻利(1640？—1716)就是其中的一个。他的青年时代是在侨居中度过的，后来，他成为皇家舰队的一名军官，在宫廷中仕途亨通。他熟谙王室周围的上层社会的沙龙，是出入其中的常客，他从生活中扮演的众多角色转为创作有关这种生活的剧本。他的第一部喜剧《森林之恋》(1672)就已经用它对上流社会的生动和大胆的直接描写引起了人们的注意。威彻利将英国贵族习惯的情境和行为举止放入情节，并显示出贵族们对享乐的贪婪和实现自己愿望时的不择手段，在他的喜剧里，遵循这些东西成为骑士和女士们重要的行事规律。恬不知耻的快乐笼罩着这个环境，掩盖了正在蔓延的精神空虚，淫荡冒充恋爱，利己的打算冒充处世秘诀，冷漠无情和没有人道冒充良好的教育。威彻利为了尽量吸引和娱乐剧场里的观众，就创作出自然主义的场面，并用风流的男扮女装来制造效果。

放诞和淫荡的精神在威彻利随后的剧本里占了上风，机智和多情的喜剧《绅士舞蹈教师》(1672)里的双关语营造了一种气氛，喜剧《乡下女人》(1673)将我们带入了英国富裕庄园的日常生活，在那里可以更加自由地沉湎于不知疲倦地追逐女性的游戏。这种粗鲁享乐主义的精神，对无休止的纵酒豪饮和艳遇的赞扬，社交界对清教徒古板而循规蹈矩的生活习惯的轻蔑，都被当作“王政复辟时期喜剧”的一大特点，并使十九世纪文学批评有

理由认为这种喜剧是一种近似于不成体统的猥亵的粗鲁消遣。

但威彻利还有另外一种喜剧,例如《光明磊落者》(1674)。处于其中心的绝不是出身显贵的放荡公子,也不是轻浮的女士,而是一个叫梅恩利的老船长,他遭受到生活苦难和不幸的袭击。他信赖的人都是骗子和恶棍,那些他所轻视和把他们的坦率当作粗鲁和冷淡的人却是真正的朋友,并把他从正在勇敢地经受的各种不幸中解救出来。甚至那个改装身穿青年男仆的服饰跟随在梅恩利左右的刻板的女性角色,也显露出一个忠实女情人所拥有的真诚感情。在这部喜剧里,与追逐金钱和财富权力相对立的是真挚的心灵和真挚的情感,这不妨碍作者在这里经常用非常粗鲁和不大体面的语言说话,也不妨碍他采用自然主义的场面。

在威彻利这部剧本里,透出一种强有力的倾向,要求以不加修饰的形式表现生活的卑微和庸俗,同时也有对金钱权力和普遍的金钱崇拜的指责。喜剧的说教方针以作家嘲弄的态度出现在威彻利的风俗喜剧里,作家描写了自诩为世界精英的那些人的各种把戏和粗鲁的游戏。

威廉·康格里夫(1670—1729)的创作对英国显贵和正在仿效它的新资产阶级贵族的道德堕落的描写更加尖刻,《老光棍》(1693)和《以爱还爱》(1695)即为佐证。其中特别有力地表现了人们把社交界里的爱情变成了怎样卑鄙的游戏(总的来说,这位出色的喜剧作家的文学活动,首先是他最后两个剧本,已经属于下一个时代)。乔治·法夸尔(1678—1707)的喜剧名为《爱情与瓶子》(1698),两样有吸引力的东西——醉酒和近乎病态的性欲兴奋的状态,是法夸尔剧本主人公的特点,他认为这种状态是可笑的,并从自己的喜剧情境中提取出不少有可能娱乐观众的东西。但是,法夸尔的戏剧舞台上那些做了种种恶行的人们的轮舞是英国统治阶级腐败和堕落的一幅不祥的图画。

十七世纪末的喜剧作家客观上为人们了解斯图亚特王朝君主制复辟情况下英格兰统治阶级生活的真正性质提供了大量揭露性的材料。英国喜剧以强化和夸张的形式显示出欧洲封建资产阶级显贵们的总体状态,它描绘了希望在田园诗或风流小说的色彩以及在高雅文学的神奇镜子里认识自己的那个社会的相反方面。

除了诗歌和戏剧创作外,艺术散文,尤其是长篇小说的体裁在六十至八十年代的英国文学发展中发挥了越来越大的作用。它的发展在相当程度上依靠了翻译法国、西班牙和意大利语的作品。德·贡伯维尔、拉·卡普勒内德、玛德琳·德·斯居戴利的高雅小说在英国共和国时期就已经闻名。从海外归来的英国流亡者不仅带回了对这些作家的历久不衰的兴趣,而且

也带回了对法语情有独钟的翻译者的技巧。

早在1655年,就已经出现了原创的英语高雅骑士小说,这就是罗·波意耳的《帕尔特尼萨》。在法国小说家颂扬的大批模仿法国纨绔子弟的英雄、风流冒险家中,增添了新的角色:帕提亚王国的王子阿尔塔班和阿拉伯王室成员苏列纳,两人由于爱上了英勇的将领的女儿,美丽高尚的帕尔特尼萨而发生争执。

与十五至十六世纪时英格兰流行的旧的散文骑士小说的样板,以及通俗出版物如《狮心理查的私生子福孔伯利杰老爷传奇故事》(1635)和《亨利八世国王传奇故事》(1635)相比,本世纪下半期的风流英雄小说是一种新现象,并透过当时事件的棱镜被英国作家所接受。这些作品充满了对交战、阴谋、宫廷倾轧等悲惨事件的叙述,而使那些曾亲自参加和见证过英格兰所发生的历史悲剧的读者激动不已。

1661年,出现了Дж.麦肯齐的小说《阿列齐娜》,其情节主线是费拉列特对阿列齐娜的爱情,同时又穿插很多附带和次要的情节,编织出五光十色和饶有趣味的叙事纹路。高雅之风在阿弗拉·本(1640—1689)的饶有趣味的小说《奥鲁诺科,又名王室奴隶》(1688)里占了优势,这部小说以自己对奴隶买卖问题的人道主义态度比十七世纪末世俗的英国小说略胜一筹。阿弗拉本的另一些小说与法国高雅文学的水平不相上下,例如《利西杜斯,又名文雅的恋人》(1688),它甚至是用法文写的。应当指出,有些高雅小说作者,如波意耳和本,同时也是高雅悲剧的作者,他们在这些作品里喜欢采用小说家的特有手法,因而风流高雅小说和德莱顿"英雄戏剧"式的悲剧,组成了某种相互之间灵犀沟通并在总体上具有十七世纪末复兴了的贵族文化特点的东西。玛丽·德·拉·里维尔·曼利则以她别具特色的作品《新大西洲》(1711)而接近英国散文体文学中高雅的一派。这本书充满了借新大西洲之名描写的英格兰历史上各种事件,作者以托利党热烈拥护者的观点对这些事件作出了评价。

然而,世俗风流高雅小说在英国文学中发挥的作用,比在法国文学中要来得复杂,比在德国文学中更为复杂。这一点特别表现在阿弗拉本和曼利的创作中。有研究者指出,在这些小说中,深入处理了爱情主题,捍卫了所有人的爱情权利,这是宝贵的人文主义倾向,它可以被认为是萌芽于世纪之交的早期英国启蒙主义运动的一个预兆。

8. 王政复辟时期的弥尔顿　长诗《失乐园》和《复乐园》　悲剧《力士参孙》

为复辟的贵族界服务并表达它的利益和情绪的文学,力图理解使英国

205· 社会生活发生改变的那些事件的经验和教训，不过这种文学对此经常表现得非常主观和狭隘。甚至王政复辟时期喜剧中痉挛的欢快和放荡，也反映了一种似乎想摆脱严酷而清醒的清教制度的驱之不去的幽灵的意图。



弥尔顿长诗《失乐园》插图 版画
M.拜尔齐斯根据 Дж. Ь. 梅迪内的素描创作
1688年 伦敦版

更深刻和更重要的结论是来自另一个营垒的作家根据革命年代和革命后年代的经验得出的，他们受贵族反动势力和社交界的迫害而仍保留着清教思想遗产。随着反动势力的步步紧逼，他们越来越坚信，反对君主制度的斗争是正义的，不无成效的，同时也激起了人民同情的新浪潮，因为人民对王政复辟的君主制抱有幻想之后不久便清醒过来了。

在那些试图理解英格兰历史上革命时期历史和道德哲理教训的人们中间，最有分量的一部作品是约翰·弥尔顿的长诗《失乐园》(1667)和随后写成的续作《复乐园》(1671)。虽说这两部作品组成了某种统一体，但仍有不少东西把它们明确地区分开来，并要求分别加以探讨。

弥尔顿在王政复辟年代的遭遇相当艰难，时刻面临牢狱之灾，他的作品被焚毁。他费尽精力才得以使自己的清贫生活免受官方和非官方敌人的加害，那些“骑士派”及其拥护者渴望收拾这位失明的诗人。

然而他们渐渐忘记了他。共和国和克伦威尔的其他更著名的拥护者遭受到肉体摧残，弥尔顿退居次要地位，他过着隐居生活，仅有家人和少数朋友陪伴在他周围。

弥尔顿彻底放弃了政论文，转而构思从三十年代起就念念不忘的一个创作计划。长诗的构思需要经历许多事件和变动，才能成熟和最终形成，诗人创作了一部具有宗教哲理史诗特点的宏大庄严的作品《失乐园》。

亚当和夏娃受撒旦引诱的情节，在十六至十七世纪的文学和艺术中相当普遍。众所周知有许多油画和铜版画，从各种不同的角度对它进行了诠释。除了安德烈尼·贾的一部宗教神秘剧之外，天才的荷兰人冯德尔关于

路济弗尔的悲剧与这个情节紧密切合(在荷兰诗人的描写中,"黑暗之王"以威严和自傲的叛乱者的形象出现),十七世纪另一位荷兰作家、著名法学家和历史学家胡果·格劳秀斯的一部戏剧专门写了人类始祖的"堕落"故事。有充分的理由推测,英国诗人弥尔顿了解这两部作品以及这个《圣经》故事的其他许多不同版本,但在他的笔下,所有这些都获得了对于十七世纪英格兰而言是崭新的和现实的意义。这些形象吸引过许多艺术家和诗人并为当时最广大群众所熟知,弥尔顿以它们为基础并给它们的解释注入了新的内容。

在弥尔顿创作的这部十二卷的宏大史诗中,两条情节线彼此紧密相连,服从一个共同的任务。他叙述了自古以来就存在的撒旦和上帝的斗争,详细地讲述了撒旦反对上帝而造反的故事以及他们之间的战争,这场战争以撒旦失败并由天使变为卑贱的魔鬼而告终。然后,诗人转向他的核心情节:撒旦在以自己的威力征服了上帝优秀的和心爱创造物——人——之后,成功地毁坏了他并使其堕落。撒旦的企图得逞了。但胜利毕竟还是在他的对手上帝那一面,因为甚至在将犯罪的男人和他的女人赶出伊甸园以后,上帝仍然给他们改正的机会,并最终在精神上战胜了撒旦。不过,这已是另一部长诗《复乐园》的内容了。而第一部长诗是以两个人被逐出伊甸园的悲剧性画面结束的:上帝的怒火焚烧着他的开满鲜花的乐园,而在向惨淡的尘世生活敞开的乐园大门旁,站着大天使,他受命把上帝的惩罚执行到底,并监督亚当和夏娃离开伊甸园。两个最早的人手牵手,惊异于发生在自己身上的一切,从自己燃烧的居住地走出来,去迎接艰难的尘世生活。他们生活的无意识童年时期结束了,他们充满困苦和劳作的尘世生活历史开始了。

· 206

长诗各式各样的场面鲜艳明亮、美丽如画,令人惊叹不已。撒旦的队伍崩溃了,从天上掉到地下的巨大空间,上帝的愤怒在这里追上他们,对他们加以惩罚。随着对这支失败队伍的阴沉描写,展开了一幅造反天使们积极活动的充满动感的图画,他们匆忙把自己的新住处、荒芜和幽暗的地狱变成了撒旦的都城,那里高耸着一幢富丽堂皇的建筑万魔殿,撒旦的随从、雄强和英明的造反天使的领袖们,离开了上帝,将在那里集会。撒旦以自己强壮的双翼在无垠的宇宙空间里翱翔,在他宇宙飞行的巨大形象下面,展现出伊甸园的迷人景色,在园里无数植物和动物中间,撒旦怀着嫉妒的眼光看到了亚当和夏娃这人类始祖的幸福生活,他们既不知道自己的命运,不知道自己的快乐,也不知道上帝和造反天使之间的严重敌对。撒旦知道上帝特别满意自己的创造物,就决定把他们从上帝那里夺过来,成为自己的奴隶。

伊甸园里明亮而热烈的场景与天使们和撒旦军队之间战斗的大段描写交替出现,大天使拉斐尔描述了这些内容,他是上帝派来警告人们不要中撒旦的诡计的,他告诉人们世界上如火如荼的纷争。这些场景被各种具有刺激性的心理情节所代替,弥尔顿在其中描绘了接受撒旦劝说的夏娃的心情,描绘了亚当的感情,他出于对夏娃的爱,决定冒死罪品尝识别善恶树上的禁果。而这个以惊人的力量解决的心理主题再次被一系列画面所替代,在这些画面里,人类未来的生活、他的孩子和他的后裔的苦难和功业、人类历史上的最初事件,都陆续出现在亚当的眼前。撒旦达到自己的目的后,退到了长诗的次要位置。弥尔顿叙述起这两个人和他们"第一次不听话"的结果,他模仿荷马和维吉尔的榜样,表明了长诗的概括性含义。

强烈的动作感、形态如此各异地轮流出现在读者面前的迅速变化的事件,传达了正在发生的事情的宏大规模,它的不可逆转,以及人类心灵史上某一时期结束时的感觉。在这个时期里,人的心灵安宁地沉睡着,对周围世界一无所知,同时也转达了正在转向另一个时期的感觉。在这个时期里,人的心灵感受到可怕的震荡,它苏醒过来面对充满苦难和功绩的艰辛而痛苦的生活。弥尔顿用巨大的诗学力量揭示了对发生在世界上和心灵里的根本性变革的感觉,这种变革是以沉重的代价来偿付的,但这种变革又赋予人一种复杂的认识才能,使人能够区分善恶并尊奉善行。

从很早的时候起,就有不少人试图弄清弥尔顿宏大构思所包含的寓意。研究者们感到惊讶的是,作者笃信宗教是人所共知的,他又打算展示上帝对撒旦胜利,那为什么他笔下的撒旦如此雄伟和如此英勇,而神和神子却显得程式化和苍白平淡?别林斯基十分正确地指出长诗中独特的矛盾。"他自己没有料到的是",别林斯基在谈到弥尔顿的时候说,"他通过高傲、阴郁的撒旦描写的是反抗权威的暴动的颂歌,虽然他想做的完全是另一回事。"这段话一语中的。弥尔顿确实想在长诗里描写严酷的经验教育了人,必须对神恭敬,还描写了通往理解真正幸福的道路漫长而艰辛,正像神亲自允诺的,这种幸福总有一天会在人们的经验与神和神子的学说中向人展示。弥尔顿想表达自己对通向新世界时的艰难但不可避免的代价的痛苦思考,他一直坚信这个新世界的胜利,虽然他把胜利推迟到遥遥无期,在长时期里把胜利移植到精神方面和完善人的灵魂的艰苦劳动方面。

尽管在诗人的描绘中亚当建立了功勋,尽管弥尔顿笔下的人是美好的,他体质完美并力图精神上也完美,但大胆策划反对上帝的暴动,攻击无个性和貌似虔诚的上帝之子——"羔羊"的造反者撒旦仍然被推到了前台,超过了坚韧的亚当,在成千上万的读者心中成为弥尔顿这首长诗的真正主人公。革命政论家的传统,《论出版自由》和《偶像破坏者》的作者的热情,与

207 ·

自己的人民分享过国内战争的不安和胜利的诗人的激情，战胜了这位有学问的神学家的理由和神正论，这位神学家试图使自己和他人相信宗教纪律的救赎作用，相信斯多葛主义的明智，他嘱咐人们在经受来自神的旨意或像十七世纪加尔文派神学家所说的前定论的打击时要保持尊严而不反抗。当然，有些弥尔顿的研究者，在长诗里遍寻可以证明撒旦等同于克伦威尔，或上帝等同于国王的细节，这样的探索是错误的。长诗中这样的力量配置是不可能的，因为贵族的因素体现在弥尔顿称之为皇帝、苏丹、暴君的撒旦身上，而在上帝身上，虽然这个形象在艺术上并不完全站得住脚，但还是体现了善和智慧的力量。然而，毫无疑问的是，在撒旦的强大形象中反映了弥尔顿曾经参加和讴歌的那场社会风暴的激情和勃发的热情。但"第一次不服从"表达的是虚幻的选择：诗人力图用上帝给予人自由选择权的加尔文学说来解释所发生的事件。

加尔文宗信徒对这种学说的解释并不完全明晰。上帝的旨意权力无限，因此允许自由选择成了一句空话。第一个人有权自由选择，但他的罪是前定的。接受自由选择对第一个人而言因为他正确地做了选择而转化为悲剧性的不能选择。英国人于 1660 年鬼使神差地接受了王政复辟，这个虚假的自由选择将他们交到查理二世和"骑士派"手里。但这是自由选择，对它后果应当不仅是痛哭，而是深思并试图改变。造反天使也作了自由选择，此时他从上帝的亲信沦为一个在自己周围召集其他不满者并带头承担上帝愤怒的威胁的秘密活动者。长诗中显示了两次虚假的自由选择，但如果说亚当试图弥补自己妻子的命定错误，弥补自己的人的弱点，由于这种弱点他不愿将夏娃独自留在上帝愤怒的威胁下，那么撒旦因自己的决心和自己的高傲，仍然不思悔改，不以诗人的意志为转移而变得非常高大。

长诗构思中反映出的复杂矛盾，表现在它的形象体系中。在它宏伟的、常常紊乱的画面和符合文艺复兴史诗传统精神的严整学术结构之间存在着矛盾。弥尔顿一般总是非常像一个文艺复兴时期优秀艺术传统的继承者那样出现在这部长诗中，他笔下人物的雄伟而肉体美妙的形象，使人想起文艺复兴时期雕塑和绘画中的裸体像。处于魔鬼军和天界战士之间的战斗场景也许有丁托列托的某些绘画作品的影子。凶恶的撒旦非常近似伊丽莎白时期的主人公，特别像马洛笔下的提坦神或者图尔纳和福特剧本中的反派角色。《失乐园》的全部结构都说明了它直接继承了文艺复兴时期史诗传统的衣钵，这种史诗依据的是具有三个维度——天堂、人间、地狱——的维吉尔法则。自觉的古典主义倾向在长诗临近结尾的时候表现得越来越明显，在那里它表现为一种原则，并表现为按古典主义修辞精神完成的对人的历史描绘。然而，在长诗中也涌动着另一种因素，即与撒旦和他的幻想

世界相联系的勇猛大胆的诗学混沌，在这个幻想世界的背景上产生了撒旦的种种神奇故事并展开了天界力量和地狱力量的交战。长诗的这些雄伟片断与在伊甸园田园背景上展开的情节形成鲜明的对照，这些片段与巴洛克梦幻诗很相近，与弥尔顿散文的修辞的复杂性和矛盾性也很相近。这首先表现在比拟的体系上，借助这种比拟，创造出了撒旦的形象：他像鼓满风帆疾驶的战舰，又像硕大无朋的秃鹰，振动着巨大的翅膀；他像塔楼，像松树，像癞蛤蟆，甚至像炸药的爆发。撒旦的形象经常转化为一种象征和标志，这种标志与英国"玄学派诗人"所创造的标志系统很相似，总的来说与那种用诗歌因素来阐述的方法很相似，这种方法在大陆国家，特别是荷兰和德国诗人的巴洛克风格的宗教抒情诗中很流行。长诗各种形象在某种程度上有失精雕细刻，这也许是故意的，这种情况反映在它的情节有时淹没在议论、插话以及非常紧凑而崇尚辞藻的诗句中，这样的诗句常常与巧妙琢磨和简明的诗句相毗邻。在长诗的无韵诗句中，继承了伊丽莎白时期戏剧作208·家的诗学，同时，揭示出一套非常多样的韵律，从几乎与马洛相似的承载过于沉重和华丽结构的独白，到言简意赅但描绘精确的句子，直到充满视觉修饰语但同样言简意赅的人物肖像。

弥尔顿把文艺复兴时期诗歌和戏剧的创作经验与政论雄辩的壮丽多彩、恢弘无比的语言的经验结合在一起，形成了游刃有余的技巧，描绘出一幅辉煌的全景图，在这幅图画里记录了在他祖国如火如荼地展开的有世界历史意义的事件。在弥尔顿笔下的撒旦面前，戴夫南特和德莱顿的悲剧主人公看起来就像妄自尊大的玩偶；在弥尔顿笔下感情自然爆发的美妙人物面前，六十年代喜剧中一些猥亵的角色尤为可怜和丑陋；在大交战的宇宙场面面前，德莱顿"英雄悲剧"中展开的那些事件就显得微不足道。

文艺复兴时期英国文学的继承人弥尔顿，在经历了复杂的内心斗争之后，终究选择了一条"正确的"、古典主义诗学的道路。这一点在他的第二部长诗《复乐园》里也可以感觉到。在这篇作品里，撒旦最终被神之子战胜和羞辱，神之子具有人之子的外貌。弥尔顿作品的研究者们很早就不无理由地发现，在耶稣身上具有引人注目的平民特点。作为木匠的儿子，他交往的就是那些普通人、渔夫和手艺人，而在他坚毅的彻底精神里，在他不屈不挠的严厉精神里，有着在国王的刽子手的皮鞭下和镣铐中毫无怨言地行进的十七世纪英国人民宗教改革运动英雄们的坚韧和风范。耶稣是那种理想的"基督教英雄"的体现，这样的英雄曾经是十六世纪托·塔索的理想，也曾经时时萦绕在弥尔顿心头。耶稣的对立面撒旦在第二部长诗中失去了自己高傲的造反者的感召力，而越来越多地具有了英国大臣和"保王党人"的生动特征，后者厚颜无耻和卑鄙地试图引诱严正和铁面无私的耶稣。整

部作品描写了耶稣所摒弃的古希腊罗马文化的奇迹，描写了耶稣轻视其感染力的古代帝国的繁华和辉煌，作品严格的古典主义诗学也符合两个完全相反角色之间的古典主义冲突。耶稣拒绝了撒旦用来招引他的种种诱惑，战胜了诱惑并为亚当的儿女们揭示了一条亚当曾经梦想过的救赎之路。弥尔顿的构思到此为止，撒旦是恶行的化身，是上帝和人类的敌人，他最终受到羞辱并被打倒。

《失乐园》颂扬撒旦和人之罪，与它相比，弥尔顿的《复乐园》是十七世纪宗教诗歌里的通常范例，是许多"基督受难"作品之一，这些作品当时仍然源源不断出现在西欧笃信宗教的诗人笔下。

共和政体的古典主义精神终于在弥尔顿的悲剧《力士参孙》里取得了胜利，而且应当说这个胜利是真正巨大的胜利。《力士参孙》与《复乐园》(1671)同时出版，并似乎与后者一起组成了诗人晚期的古典主义双璧。

《力士参孙》发表之前有一篇标题为《论诗剧中的悲剧》的序言意义重大。弥尔顿称埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，而不是十六至十七世纪剧作家中广受欢迎的塞涅卡为自己的老师。除了这些人以外，他还提到"意大利人"，不过没有明指是哪些人，也许，他是指特里希诺学派和依据亚里士多德学说的"学者悲剧"的其他捍卫者。弥尔顿在自己的序言里，将当时的英国悲剧与"壮丽、道德、有益的"崇高悲剧相对比，但没有提到作者和作品的名字。在自己的剧本里，弥尔顿希望重振真正戏剧创作的辉煌和伟大，这种戏剧的使命是教育和启蒙人民。

正如研究者们证明的，《力士参孙》是按照亚里士多德对悲剧提出的规则和要求创作的。处于剧本中心的是被俘的参孙的形象，这个从前的"拿细耳人"，即上帝的选民，由于自己的罪错而落入了非利士人手里并丧失了神奇的力量，如今双目被弄瞎，因奴役和耻辱而压抑。

但参孙仅仅在悲剧的开头是如此。他渐渐复原，获得了自己从前的上帝选民的本质：他被带到神庙，非利士人正在那里等着他，他们围在一起，逼这个被囚和遭辱的敌人表演，供他们取乐，参孙用力拉塌了神庙的屋顶，自己和敌人同归于尽。悲剧讲述的是一个奴隶在获得力量后，重新成为能够建立最卓越功绩的英雄。

这个悲剧建立在《圣经》情节之上，只是对参孙的诠释与《圣经》略有不同，弥尔顿的参孙比《圣经》传说中的参孙更加英勇。但悲剧在表现上的突出之处在于它具有出色的古典情调，甚至把大衮的神庙变成了游乐场，《圣经》里的迦萨也被描写成古希腊罗马的城市，剧中的角色富有古希腊罗马风味。这是一部采用《圣经》情节的古典主义悲剧，弥尔顿的共和政体的古典主义表现为他借描绘非利士贵族而传达出的那种憎恶，他们聚集起来嘲

· 209

弄参孙；表现为他描写放荡妓女大利拉对竟然挑战参孙又胆怯地逃跑的吹牛士兵哈拉发的那种蔑视。与迦萨的兴高采烈的“贵族和祭司”形成对照的是雄强的参孙，他为自己人民的失败而向这些人复仇，用自己的死重振了与自己同一信仰的人对胜利的信念。参孙为上帝和自己的人民建立了功勋，一个爱国者的天职和一个教徒的责任感合为一体，而这种统一的感情中迸发出不仅向不同信仰者，而且向压迫者复仇的渴望。

参孙的形象复杂而深刻。弥尔顿展现了自己揭示痛苦的心理感受的诗歌技巧，参孙在囚禁和决定牺牲之前经历了这种感受。他从折磨和遏止他的东西中解脱出来，从沮丧和疑惑中解脱出来，是有一个缓慢的过程的。从心理描写来看，这个形象是弥尔顿艺术技巧中的一个新阶段，他比撒旦或亚当的形象更丰富，更细腻。

参孙挣脱锁链，以死抵罪，弥尔顿在他的形象中体现了自己的一种预感，有感到英格兰社会生活中新的危机正在成熟，人民的愤怒正在高涨起来，而害怕这种愤怒的托利党和辉格党进行了勾结，并导致最终推翻明显无力维持自己政权和君主制度的斯图亚特王朝。

弥尔顿通过悲剧传达出来的对日益临近的冲突的预感和对清教事业的正义性的信念，并不是空谷之音。

拥护共和政体的诗人安德留·马韦尔在诗歌《百慕大的流亡者》里歌颂了清教徒的移民，他在这首诗里向斯图亚特王朝的反对者致敬，他们用大西洋上百慕大群岛的荒芜而异己的大自然来代替故乡英国的田野和牧场，在这里找到了摆脱宗教和政治压迫的自由的新祖国。

诗人乔治·威泽尔是革命时期积极的政治活动家，他在自己新的讽刺作品里攻击了复辟贵族和对不信奉国教者派别的新迫害。若干年以后(1678)，约翰·班扬发表了自己的史诗《天路历程》。

9. 班扬

约翰·班扬(1628—1688)走过了复杂的人生道路。他是乡村镀锡匠的儿子，长大之后自己也从事这份手艺。他在年轻时代参加了国内战争，起初在保王党人的队伍中，后来投身于拥护独立派革命的行列。五十年代中期，班扬参加了共和国时期在英格兰大量出现的一个教派运动，并迅速成为一个有才华的传教士。真正出身于民间的班扬作为这种职业的朴实无华的代表人物，与有学问的传教士和职业传教士相对立，因为他们在自己活动中加入了矫揉造作以及从学校和教会圈子里学来的演讲技巧等因素。班扬是那种无师自通的传教士，他对人们的影响特别强烈而牢固，而这在

共和国年代尤其在王政复辟年代，对英格兰统治集团却是危险的。

1660年以后，教派活动遭禁，班扬成了一个秘密传教士，这些传教士受到严厉的迫害。他被捕入狱，在狱中度过了十二年。1672年获释，1675年，班扬因同样的原因再次被捕。在监狱里，他写成了优秀的作品《天路历程》。

像弥尔顿一样，班扬选择寓意叙事方式。如果说弥尔顿在《失乐园》里复兴了梦幻文学体裁，创造了视觉长诗，那么，班扬则通过讽喻性叙述来表达自己的感情和思想，在每一页叙事中都交织着宗教伦理讽喻和十七世纪英国现实中的具体细节和形象，创造出现实和寓意矛盾而奇异的统一体。班扬这本书的主人公是一个基督徒，是热烈和不妥协的反国教者，他抛下家庭，上路出发去寻找严守教规的生活，留在他身后的是一座他曾经过着普通生活的注定要毁灭的（这个神秘的形象是基督徒熟悉的）城市。但离开必然灭亡和陷入罪恶的城市后，基督徒走上的是一条充满危险和艰难的道路。在严酷和抑郁不安的景色中，在阻挡他前进道路的怪物中间，寓意地表现了妨碍信教者过严守教规生活的恶的力量，这种力量对他威逼利诱。他来到一个读者一眼就能猜到是伦敦的城市，这个城市引起班扬的厌恶和恐惧，因为正是在这里的“名利场”上，处处横行着恶行和最猛烈反对基督徒追求真正信仰的人。但是，作者影射当时英国社会的各种代表人物的一批角色特点很有意思。我们可以在他们中间发现真正的破坏教规者、有恶行的人、企图欺骗基督徒的掌权者们的饶舌的奴仆，同时，也有他的教友、谨守教规和理智的人，他们帮助他树立最终走完自己路程的信念。基督徒和他的朋友因为敌人的诽谤而被投入监狱，作者对监狱场面的这段描写尤为精彩。其中可以感觉到作家对生活中经受的苦难的体味。班扬的这本书赞美了对自己理想的忠诚、对敌人的不妥协和坚强的决心，这些是教派运动的许多参加者确实具有的品质，他们将自己反抗复辟的斯图亚特王朝暴政的全部宗教和政治热忱倾注进这个运动。就像在参孙的形象中一样，在基督徒的形象中也刻画了十七世纪下半期英格兰社会斗争的怒火中锻炼出来的人民英雄主义精神。参孙也好，基督徒也好，与“英雄悲剧”里具有外部效果的角色一样，都呈现为真正的英雄，同时表明，十七世纪下半期英国文学的各种流派赋予英雄精神这个概念以多么不同的含义。 ·210

《天路历程》的修辞手法很有趣味。就像上面已经提到的，其中占主导地位的是愿意采用象征符号和标志的讽喻性的、假定性的因素。班扬与十七世纪荷兰以及德国的传教士和教会作家在这里明显地具有类型学上的共同特点，他们的创作符合所谓的新教巴洛克精神。然而在班扬的书里，特别在对“名利场”——这是对世俗轻浮和放荡的展览——的描写中，也广泛



班扬《天路历程》第一版卷首插图 版画
罗伯特·怀特 1678年(?)

地提供了生活现实,诗人以一个始终不渝的传教士的热情,不倦地对现象加以谴责。像弥尔顿的悲剧一样,班扬这本书对它的主人公的胜利充满了信心。如果说参孙用神庙的屋顶压死了非利士人的“贵族和祭司”,那么,基督徒和他的同道则到达了天国,随后,他的妻子和听从父亲教导的孩子们也沿着这条路来到那里——这一内容在这本书的第二部分里讲到。

班扬这部用通俗的语言写成的朴素的作品,在英格兰,而且更广泛地在欧洲所有的非天主教国家里,取得了巨大的成功。它像弥尔顿的许多作品那样,在世界上传播了十七世纪中叶在英格兰进行的为争取宗教自由和公民自由而斗争的思想。

班扬还重振了其他一些寓意作品,它们同样给他带来了声誉,但其中最著名的是中篇小说《恶人先生的生平和死亡》(1680)。我们在《天路历程》里发现的那种现实主义倾向正是在这本书里得到了加强和发展。班扬的典型化艺术在这里具有很大的勇气和综合力量。恶人先生是十七世纪末经历了英雄时期而如今只知聚敛和贪财的英国资产者的肖像画。在揭露这种典型时,班扬已经与加尔文宗的道德本身产生了矛盾,因为依据这种道德,资本的增长、财富的积累是上帝喜悦和道德高尚的事业。作者斥责了加尔文宗的自私自利的动人话语,并对恶人先生在自己的事务中忘记那些穷人的利益、靠穷人的贫困发财感到愤怒。恶人先生的道德堕落是由于他追逐财富而引起的。于是,在十七世纪末,这位人民的作家、反抗复辟的君主制的人民运动的参加者,重复了世纪初英国人文主义最后一批代表曾经对英国资产阶级所作的指责。但现在,整个社会发生了显著的变化:如果说,过去贪财者和高利贷者的身影曾经在经历了文艺复兴时代、尚未稳固的欧洲新社会的五光十色和复杂的社会背景之上匆匆闪现过,那么,班扬的书则攻击了资产阶级制度形成后已经根深蒂固和正在成为主流的邪恶。

211·

班扬这部作品的丰富的现实主义倾向,他的准确的类型化,批判的尖锐

性和说服力，使得描写恶人的小说成为启蒙现实主义的独特先驱，其中显现出一条从十七世纪文学通向英国启蒙主义文学的路径。

10. 勃特勒

从上面的叙述中可以看出，十七世纪英国文学的最活跃的体裁之一是讽刺作品。它们出现在本世纪最杰出的作家的创作中，如德莱顿的诗歌、弥尔顿的政论，也出现在名声稍逊的作者例如清教诗人威泽尔的作品中。但十七世纪最著名的英国讽刺作家是才能出众的诗人塞缪尔·勃特勒(1612—1680)，他因自己的英雄喜剧长诗《休迪布拉斯》而闻名。

塞缪尔·勃特勒是一个殷实的农场主的儿子，毕业于剑桥大学的一所学院，和当时许多受过教育的年轻人一样，开始从事家庭教师的职业。在一个长老会信徒、上校C.卢克家里做事使他有可能近距离地熟悉清教徒上层分子的道德和习惯。

勃特勒对共和国抱敌视态度，他将王政复辟当作恢复事物自然状态的机会，并在那些知道他的反清教情绪的贵族宫廷圈里享有声望。

但是，勃特勒很快就离开了不久前庇护过自己的上流社会人士。诗人并不轻松地过着总是清贫的文学家的生活，对复辟的君主制和自己交际界的熟人感到深深的失望。

勃特勒留下的文学遗产至今没有收齐。对勃特勒的追忆不够重视这个事实不是偶然的。由于对英国现实抱深刻而尖锐的批评态度，勃特勒既招来辉格党的反对，又招来托利党的反对，其结果虽然争取到一定的言论自由，但也引起当时有影响的政治人物的愤怒。

在勃特勒数量不多的作品中间，占有最重要地位的是已经提到的长诗《休迪布拉斯》。这部作品分三卷诗集出版，总共出了三本小册子(1663、1664、1678)，第四部分没有付印。长诗没有完成，但这并不妨碍它的轰动而持久的成就，因为诗人所涉及的政治和道德问题对于英国读者来说是极具现实意义的，甚至可以不顾及它的情节是否完整。再说，情节是十分简单的。《休迪布拉斯》是英国讽刺滑稽史诗中的优秀典范，勃特勒是诙谐模仿诗的卓越大师。在他的长诗里，既有对骑士小说(比如，休迪布拉斯是斯宾塞长诗《仙后》里一个角色的名字，在勃特勒的长诗里成为引人发笑、被贬抑的人)的模仿，又有对塞万提斯的长篇小说《堂·吉诃德》的模仿，勃特勒与这部小说之间有某种大大超出模仿的联系；长诗里还有对不同风格的清教文学的嘲笑。勃特勒借助滑稽模仿的手段，创造出十七世纪中期英国生活的图画，尖锐地讽刺了清教徒的统治、他们的习俗和他们自诩为英国

社会领导力量的野心。

长诗讲述了共和国军队上校休迪布拉斯爵士和他的随从拉尔福(在休迪布拉斯身上,可以看到对上校卢克的漫画式描写)的传奇故事。由共同的利益和镇压一切不同思想者的共同愿望联系在一起,他们敌视所有不赞同他们的道德和要求的人。但他们彼此也不能相容,因为上校休迪布拉斯是长老会信徒,而他的随从是独立派。实际上,他们两人都是愁容骑士,但完全失去了西班牙拉曼查贵族的各种吸引人的特点。

咬文嚼字的伪君子休迪布拉斯,虚伪、假装虔信、贪财和贪色,比迟钝而固执的拉尔福更令诗人不愉快。这两个角色的漫画式特征是通过他们的外貌描写而获得的。驼背的休迪布拉斯又矮又胖,留着一把火红颜色的大胡子,使人想起乔叟笔下一些典型人物,例如磨坊主的许多特点,拉尔福又高又瘦,面有菜色,两个人组成一对十七世纪欧洲文学中令人叫绝的怪诞样板的活宝。同时,在刻画他们的肖像特征时采用了一些真实的细节:休迪布拉斯穿着克伦威尔的龙骑兵的制服显得特别可笑,他的水牛皮上衣遮盖着贪食的肚子,他的马裤里塞满了食物和酒瓶,他的长剑剑柄可用作汤勺,而短枪的扳机则用来做捕鼠器。拉尔福头戴一顶高帽身的帽子,一派傲气,他的深色无袖男上衣是独立派常穿的服装。勃特勒为描写自己的主人公找到了生动和可笑的详情细节:他们是固执的,但又是不学无术的和喜欢争论的人,是有意的教条主义者,是空谈家,是充斥着傲慢和自负的土里土气的神学家。

212 ·

休迪布拉斯和拉尔福的传奇故事从他们与一群快乐农民的冲突开始,当时,这些农民正在过一个简朴的乡村节日。这里有残疾的乡村小提琴手克洛乌德罗,熊和耍熊的人,还有当地的淫荡女特鲁拉。听到了他们欢快的叫声和笑声,骑士和他的随从立刻表现出想要制止和驱散这些沉迷于罪孽娱乐的渎神者,从这个荒诞的情景中人们发现反映了清教徒对民间娱乐的迫害。但是在双方动手中,农民打败了这两个对宗教忠心耿耿的捍卫者,诗人此时幸灾乐祸地观察人们怎样把他们枷起来。如今,他们找不到言辞来互相指责刚才发生的事,他们在相互侮辱和谩骂中发泄怒气。当"圣徒们"不再彬彬有礼并显出本性的时候,他们的行为就是这样的。

他们两人被一个寡妇救出了乡村监狱,这个寡妇受到休迪布拉斯的诱惑,而休迪布拉斯看中了她的嫁妆。休迪布拉斯不乏滑稽的献媚故事开始了,它有时使人想起《温莎的风流娘儿们》的情节:休迪布拉斯爵士苦苦追求的与其说是寡妇,不如说是她的财富,他和福斯塔夫一样,成为寡妇的仆人的戏谑勾当的受害者。渐渐地,长诗情节线越来越消融在插话、大段的

政治性时评、针砭时弊的议论中。例如，长老会信徒的政治活动在革命时期相当出名，而在共和国垮台以后，他们继续活动，并用可能爆发新的革命来吓唬民众。以下就是对这些人特征的描写：

……那些执拗的圣徒之众，
世人惯于将其看作
好斗的教会的尊容。
他们把枪炮的劈啪声和烟雾
当成神圣的文辞，
而永远正确的大炮的吼叫，
则能解决任何争论。
他们的手时刻准备
揭露异端，
他们想把整个宗教改革运动
烧成灰烬、刀劈剑刺、化为齑粉，
年复一年，代复一代，
只要一息尚存，
我们的信仰仿佛会
因此更加纯洁和美好。

长诗中有很多这样的和类似的篇章，从中可以看出勃特勒对他曾指责过发动英格兰国内战争的那些人的无法遏制的敌视。诗人的偏见也特别明显地表现在《休迪布拉斯》的这样一些段落中，因为这位作家当年曾热烈拥护复辟的君主制，事后又为保王党人辩护并分明带着敌意描写过国王的反对者。

正是长诗公然的反清教倾向使勃特勒在宫廷获得了成功。国王查理二世亲自向诗人昭示恩典并一再表示他对《休迪布拉斯》爱不释手。对革命和对那些完成了革命的人的敌视态度，尤其广泛地表现在长诗的第二部分里，实际上，这部分具有诗体政治论文的独立意义，它指责革命并转述那些年里流行的最恶毒的轶闻和笑话。勃特勒似乎企图贬低革命斗争的全部英雄意义，贬低改变了英格兰的那些事件的全部意义。

但是，尽管有恶意和尖刻之处，勃特勒的这部讽刺诗仍然高于十七世纪六十年代演出过的第一批反清教剧本的一般水准，它更高的水准其实源于作者的立场。

勃特勒谴责清教徒还因为他们曾经并且还在与人民本身对立，他们虽

然表面上好像关心人民的自由和宽容态度。勃特勒指责拥护共和国的人的不妥协和教条主义是因为他是一个自由思想的人，他不能容忍宗教道德问题上的强制，他尊重人民习俗和传统，而清教徒对此却持反对态度。与此同时，勃特勒提出的主要责难是针对自私自利、贪婪行为、虚伪和假道学的，从某种程度上说，这些责难是有根据的。在英格兰，人们对下列事实记忆犹新：克伦威尔时期白厅逐年越来越变得像过去的王室，伦敦城的生意人靠占领爱尔兰和同荷兰交战发财，克伦威尔发现自己不久前的战友不同意他的政策后，无情地镇压他们，人们迫害演员，传教士清算那些在他们看来对宗教不够虔信的人。

213·

但是，无论勃特勒以怎样尖刻的言语和嘲弄来攻击清教徒，无可争议的是，他的《休迪布拉斯》总体而言表现的与其说是作者的某种个人感情，不如说是对资产阶级革命的结果的客观而深刻的失望。勃特勒的这部痛苦而愤激的讽刺作品特别受人欢迎，还因为作者的叙述绘声绘色，采用朴实的民间诗句，这种诗句韵脚铿锵，词汇诙谐，不乏大胆的言辞。

不过，勃特勒没有局限于对曾经轰动一时的共和国的教派和政党的批判。在仔细观察了 1660 年获胜的制度之后，他也敢于发表意见反对它。他创作了一系列就文体而言使人想起贺拉斯讽刺诗的讽刺作品，描写和指责道德堕落、法庭的贿赂舞弊、复辟的君主制喽啰的非正义和罪行。这是一些具有极高水准的诗歌作品，它们不仅证明了勃特勒广泛而多方面地把握当时现象的意图，而且证明了他多样的才能。但是，它们就力度和准确性而言与《休迪布拉斯》相去甚远，并缺乏那种使他平添感召力的肖像漫画的形象性。

文艺学家 A. A. 叶利斯特拉托娃充分有据地认为：勃特勒是英国文艺复兴时期文学优秀人文主义传统的继承者，他试图在已经改变的历史条件下保持这种文学的伟大奠基者们英明、人道和原则性的立场。与这些传统的联系在勃特勒的美学中同样存在：作为具有才能的诙谐诗人，他在自己的创作中发展了明显的现实主义倾向。他的讽刺作品是笛福和斯威夫特的启蒙现实主义讽刺作品的先驱，笛福和斯威夫特成为勃特勒在十七世纪末和十八世纪初英国诗坛的继承者。

英国文学中现实主义倾向的积聚过程走过了一条复杂而各不相同的道路。当然不能仅仅把它归结为讽刺诗，现实主义的典型和情景作为十七世纪下半期英国诗歌的一大特点在前面已经提到。现实主义倾向在这个世纪末小说中的积聚，不仅表现在《恶人先生的生平和死亡》里，而且如上所述，也表现在阿弗拉·本的小说里。本世纪下半期英国描写流浪汉的小说是现实主义倾向发展的一条重要路线。如果说它未能提供任何在力量和独创性

方面与西班牙流浪汉小说或者莫色洛史和格里美豪森的小说平分秋色的东西的话，那么，但 P. 海德、Ф. 基尔克曼以及有些匿名作者创作的流浪汉小说毕竟是对这个时期的英国社会经历的一个独特的反映，这使它们在欧洲文学这一体裁的发展中占有一席之地。

回忆录在十七世纪文学中开始发挥很大的作用。在大量产生于革命战争时期的回忆性文学中，我们要提到共和国军队上校的遗孀路西·海特琴松的回忆录。在著名政治活动家克拉林顿的回忆录(《英格兰动乱史》)里，展开了英国生活的广阔画面，最后，海军部籍籍无名的职员塞缪尔·佩皮斯在这些年里写下的日记，朴实无华地记述了英国市民的生活，它不仅提供了最丰富的历史文化资料，而且也显示出新的英国散文已经形成，这种散文摆脱了高雅小说标新立异的修辞手段和班扬式的宣教讽喻。确实，十七世纪英国回忆性散文的一些典范要到后来，即十八世纪，有些要到十九世纪才为人所知和出版，但对它们还是应当在这个世纪下半期文学发展的活生生的洪流中去考虑。产生笛福那些旨在纪实和提供有教益的日常生活信息的小说的时刻临近了。甚至在探讨人类始祖祸福的《失乐园》的田园诗般的和戏剧性的片段中，正在产生不久后十八世纪小说中将要展现的那些题材。

一个新的文学时代在各个流派的斗争中，在不同创作个性的冲突中酝酿成熟。

十七世纪英国文学沿着伟大的文艺复兴变革年代已经形成的民族传统的轨道发展，但英国文学和其他国家文学的联系在十七世纪已经变得活跃和复杂。英国文学的人文主义传统在自己的进化中经历了尖锐的危机，在危机过程中，与大陆巴洛克文学，首先是与这种文学思潮的法国、西班牙和德国形式在类型学上相似的现象已经出现并开始发挥作用。 ·214

在英国语文科学中，也形成了具有鲜明民族特点的古典主义思潮。其中一个流派尤为突出，这个流派可称为共和古典主义。在十七世纪英国文学中涌现的那些佼佼者行列中，作为诗人和政论家的弥尔顿出类拔萃，在他的创作中反映了革命前夜、国内战争时期、共和国时期以及王政复辟时期英格兰文学发展中共有的主要倾向。

在形成于十七世纪英国文学的各种不同思潮和派别的作品中，时隐时现的现实主义倾向表现在散文(《恶人先生的生平和死亡》，流浪汉小说)和勃特勒的讽刺作品里。除了这种现实主义倾向外，在十七世纪英国文学的另一些艺术形式里产生了启蒙主义思潮，这种思潮在十七世纪末十八世纪之交登上了前台。

第六章 苏格兰文学

十七世纪苏格兰文学的状况与“过渡阶段”或者甚至“中间阶段”的概念完全吻合。过渡时期也可以非常富有成果，但是十七世纪对苏格兰而言不过是将十六世纪和十八世纪连接起来，实际上没有提供出一部真正重要的作品。

类似的时代在不同民族的文学中不止一次地见到过，它们毕竟还不是文学史上的一段空白。它们发挥了自己的基本作用，可惜这样的作用在类型学上还没有充分理清。

苏格兰主要的文学史家（史密斯、米拉尔、克雷格）在把十七世纪看作一个“中间阶段”的时候，观点是一致的：“这完全符合民族的状况”。同时代人认识到这个世纪的这种情势，后来，瓦尔特·司各特也着重指出过这一点。司各特把自己的《苏格兰史》编到十七世纪，他认为，“苏格兰作为一个自由和独立国家的历史自然而然地结束”在这里。

1603 年，是连接两个王国的年头，也是苏格兰文学的一条分界线，它从此要在双重语言和社会文化传统的条件下发展。在此之前，与英格兰文学的接触带有偶然性，如今，这种接触过程引起了抵抗，但也具有相当多的拥护者。

历史性的抉择在于：苏格兰文学从那时起，若要保持纯粹的苏格兰传统，就会不可避免地带有外省的局限性，它的真正前景只有经过与英格兰文学的接触才得以展现。

于是，首先发生了语言问题。这个问题的解决酝酿已久，早在乔叟对苏格兰文学产生深刻影响的时候起，包括整个十六世纪，这个问题实际上已经解决了。如果说，在意识形态，特别在宗教范围里，围绕苏格兰独立性的斗争直到十九世纪还未停歇，那么，甚至在好斗的爱国志士中间也没有出现任何一个本土方言的拥护者。苏格兰语的民间诗歌继续存在。书面文学中也保存了某些本土情调。可是，这种情调实际上是后来的彭斯—司各特时代的创作，而在十七世纪，在很多就其兴趣而言完全属于苏格兰作家的人那里根本没有发现苏格兰风格，相反，其中的很多人追求尽可能纯粹和自然的英语。

十七世纪的苏格兰文学的特点是体裁贫乏，特别缺乏叙事体，几乎完全没有戏剧。散文都是神学著作，而戏剧创作中几乎绝无仅有的例子是匿名的和并不重要的剧本《费洛特》（1603）。当然，清教运动（在苏格兰这一运动尤其有力）正如在英格兰那样，不利于戏剧创作艺术的发展。十七世纪

苏格兰文学的主要门类仍然是诗歌：抒情诗、爱情诗、哲理诗和非宗教诗。

当时苏格兰诗人中最著名的是威廉·德拉蒙特(1585—1649)，通常在他的名字后加上"来自格托恩登"的说明，因为他主要生活在离爱丁堡不远的世袭领地里。德拉蒙特年轻时外出旅行，受过良好的教育，但是在父亲去世和自己的未婚妻夭折后，他就在祖传的城堡里过隐居生活。

在德拉蒙特死后出版的选集里，强调了他的"名声遍及整个(不列颠)岛"。当然，对这个苏格兰诗人来说，这样的地位是很特殊的，恰恰就像他命运中其他特点那样特殊。正是在他的诗歌里，没有一丝一毫苏格兰的东西，甚至他感受英格兰事物时也要借助欧洲大陆的诗学规范。

德拉蒙特的藏书非常丰富，他在遗嘱中决定把它们都捐赠给爱丁堡大学。这些书保存至今，其中数量最多的是拉丁文书籍，其次是法文的，再次是英文的，还有一些意大利文的和西班牙文的也相当少。这符合德拉蒙特的文学兴趣范围，虽然处于他心目中首位的自然是彼得拉克、意大利十四行诗的作者，而不是拉丁文诗歌。德拉蒙特与本杰明·琼森的谈话，由他笔录并使他在文学史上的名声更大，这次谈话证明了英国文学界与他接近的程度。但是，毕竟法国诗歌和所有与法兰西有关的东西在他的创作中真正发挥了重要的刺激作用。从他的传记里也说明了这一点：在欧洲国家里，他访问得最多的是法国。

据研究者们的看法，德拉蒙特的兴趣所在是某种程度的古语色彩。他爱好更为古老的学派：彼得拉克派、龙萨派和锡德尼派。在法国名人中，他提到龙萨，但已经不认可马莱伯。德拉蒙特完全没有"散文式深思熟虑的诗句"。他在与本杰明·琼森的交谈中发现，琼森自认先用散文来阐述思想，然后再把它移植进诗句，对此，德拉蒙特觉得这是十分奇怪的。

弥尔顿的侄儿爱德华·菲利普斯是德拉蒙特作品的第一位编辑，他称德拉蒙特是"甜蜜的、静观的和感性的"，这些修饰语通常用于受彼得拉克派和法国七星社强烈影响的诗人身上。

从情绪和兴趣上看，德拉蒙特与英国的"骑士派诗人"很相似。他的《诗集》(1616)极尽其能地表达了对心中女子的无限爱慕之情；为王储去世而悲伤的哀诗《痛悼梅利亚特》(1613)和颂扬执政国王的《第四个节日》(1617)是连接锡德尼、斯宾塞的雅致和"骑士"抒情诗的一个环节。

甚至还有一个历久不衰的传说，似乎英国国王被处死的消息加速了德拉蒙特本人的死亡。德拉蒙特身后出版的《苏格兰历史》包括了"五代詹姆士的统治"，但并无重要意义。

十七世纪，苏格兰民间诗歌仍然保持着自己的本色，并在苏格兰社会的各个阶层中继续大受欢迎。它在十八世纪将仍然以这样的状态继续存在，

但随着时间的推移变得越来越风格化。

在十八世纪由阿兰·拉姆齐、弗格森发展并由彭斯完成的传统，起源于十七世纪中期“贝尔特利兹的”罗伯特(1595—1665)。他的叙事谣曲《来自基尔巴汗的号手的生与死》(发表于1706年)具有某些精神和韵律的特点，它们在彭斯的诗歌里达到了文学的高度。最后，谣曲主人公的名字海比-西姆松成了这类诗歌的名称。歌唱、舞蹈、狂饮、并肩生并肩死，什么都不在乎(彭斯的“他如此快活而绝望地走向绞架”)，可以假设，这就是海比-西姆松，是“海比-西姆松精神”。

在苏格兰一直繁荣着盖耳语的叙事谣曲诗歌。

用各种方言创作的散文体作品在十七世纪的苏格兰完全消失了。在这个过渡时期的苏格兰散文家中间，最重要的，准确地说最富有表达力的人物是托马斯·乌克哈特(1605—1660)。他以一个异乎寻常的人物，一个亮丽的人物进入文学史。关于他的故事和传说保存至今(比如，他听到王政复辟的消息，忍不住哈哈大笑而死去)，但他的作品却被遗忘了。乌克哈特精通多种语言，他从事各种语言的实验，这些语言帮助了他，比如完成了当时值得注意的拉伯雷作品的翻译和转述(1653)，他在翻译史上的地位是无可争议的。

大量回忆录和历史文学是十七世纪的苏格兰的特点。吉尔伯特·伯内特(1643—1715)死后出版的《当代史》即是一例。就像在英格兰一样，这一时期在保护民族文化传统方面发挥了重要作用的是文献、珍品和传闻的收集者。罗伯特·伏德洛(1679—1734)就是其中的一位。

同时必须考虑到，十七世纪的苏格兰作家从地位看绝大部分不是专业作家，在本时期整个苏格兰文学中呈现出一种明显的“业余爱好”的格局。

第七章 爱尔兰文学

英国资产阶级革命在爱尔兰生活中引起了悲剧性的后果。十七世纪，英国完成了从十六世纪就已开始的对爱尔兰的征服，对国家的征服伴随着对其居民的剥削。1641—1652年间的起义是爱尔兰民族解放史上最重大的事件之一，爱尔兰贵族的阴谋活动酿成了席卷广大爱尔兰农民群众的整个民族的起义。

十七世纪中期，克伦威尔残酷镇压了爱尔兰的民族起义，到世纪末，国家成为拥护詹姆士二世在英国的王位而掀起的战争的场所，损失惨重。卡尔·马克思写道，克伦威尔时期的英国共和国实际上在“爱尔兰”受到重创。但爱尔兰的解放运动也必不可免地遭到失败，因为国家被迫站在反革

命一边。英国的平等派垂涎从爱尔兰农民那里没收来、答应给他们的土地。爱尔兰成了保王党人阴谋的堡垒。英国历史学家 T. A. 杰克森写道："在这场爱尔兰村社的农民与平等派相互残杀的流血战争中，隐藏着英国革命和克伦威尔征服爱尔兰的根本悲剧。"

强制性地消灭氏族公社体系和培植随着对爱尔兰的征服而来的封建资本主义关系，引起了这个国家社会生活所有领域里的根本改变。

爱尔兰文学面前出现了新的课题。历史体裁诞生于十七世纪的上半期，这是由紧迫的民族要求所催生的，它要求将被殖民者无情毁灭的古代手稿的内容传达给后裔。这一体裁的最重要作品是多卷本著作《四个骑士团长的编年史》(1632—1636)和 Д. ж. 基廷格的《爱尔兰史》(约 1640 年)。

《四个骑士团长的编年史》(下称《编年史》)是方济各会修士米切尔·奥克勒里主持，在多涅郭尔修道院里编成的。他有家学渊源，在参加方济各会之前，就已经是一个历史学家和古董收藏家了。所以，当他执行修会的任务并为圣徒传收集资料时，不可能对世俗内容的手稿视而不见，这些东西包括古书、大事记、古代弹唱诗人的历史长诗，后来在它们的基础上编成了爱尔兰历史。奥克勒里走遍全国寻找古书和留存下来的手稿，在这段紧张时期里手稿的保存受到了威胁。

《编年史》始于爱尔兰的史前神话时期。修史者将那些由古代民间故事情节组成的一段段事件按编年次序整理成篇。此外，在《编年史》里还记录了教会、城堡、修道院的建立，以年代先后讲述了圣徒和基督教会活动家的生活。在这部书里，对国王、首领、学者和诗人们的家谱的探究翔实无遗，对战役和政治变更的描写，起初着笔不多，到结尾处变得非常详细。

几乎就在爱尔兰北部收集《编年史》材料的同时，基廷格在南方撰写了自己的《爱尔兰史》。在两种场合出现的同类书采用的往往是同样的文献资料来源，但是，这两部作品的叙述形式和性质，以及语言本身有明显的区别。《编年史》的作者们在遵循史料的同时，使用了一种不常用的、只有受过专门教育的人才能理解的古语。基廷格是为广大读者群写作的，他的《爱尔兰史》在很长时间内成为当时爱尔兰文学语言的典范。它的读者很多，曾经以它所流传的手抄本有几千种之多，而《编年史》的印本相对而言没有那么多。

基廷格书中的材料虽然是很久以前的，但其目的却在当前。作者为自己定下的任务是，"清晰而正确地解释国家的状况，并为其居民作出最忠实的评价"。这个任务被认为是一个爱国的任务。在作者序言中所形成的已经不是氏族的原则，而是全民族自觉意识的原则。基廷格肯定地说，他的有利于盖耳人的证据应当承认是客观的：他赞扬他们不是由于血统，因为

他本人属于盎格鲁—诺尔曼种族。基廷格着重指出了自己作品的论战倾向。他拿它来与英国作家埃德蒙·斯宾塞和 P. 斯坦尼赫尔斯特写成的爱 217· 尔兰史分庭抗礼，在基廷格看来，他们写的书反映了英国殖民者对爱尔兰民族的蔑视和仇视。“我发现，每一个英国人在谈到爱尔兰的时候，总要诋毁它的原住民。鉴于这个原因，我为这些作家对爱尔兰人的不公正态度深感悲哀，因此我感到必须亲自写一部爱尔兰史”。基廷格是从被奴役和正在斗争的爱尔兰人当前状况的角度来认识国家独立时期的爱尔兰历史的。

在基廷格的《爱尔兰史》中，纪实风格结合着鲜丽的民间创作。其中有丰富的童话主题和从古代史诗中借用来的很多艺术手法。爱尔兰神话史上的传统情节在基廷格的散文里获得新生。《爱尔兰史》是一本独特的短篇小说集，其中提供的取自爱尔兰萨迦的奇妙事件，由家谱事实确凿证明的史料，二者多姿多彩地糅合在一起。有根据推测，基廷格把收集民间传说的工作视为一项首先具有文化和文学价值的劳动。他极力为后代保护的是那些即将被英国征服者毁灭的东西。作家本人幽默地承认，他所讲述的许多故事的真实性是可以怀疑的。他面带微笑地讲述故事，而把判其真伪的权利留给读者。

另一部出色的历史性质的作品是马克·菲尔比斯的《谱牒》，它编纂于克伦威尔使爱尔兰国破家亡的侵略时代，当时，那些最古老的家族被从自己的土地上赶走和消灭。马克·菲尔比斯本人出身于一个世代历史学家的家庭，他希望用自己的著作来保存自己民族的那些伟大人物和他们家族的光荣历史。根据许多学者的意见，这是现存民族谱系里最完备的一部书。

由于业已改变的政治和社会条件，具有千年历史的弹唱诗人的经典诗歌也不可避免地消亡殆尽。在三百年时间里，从十六世纪到十八世纪，弹唱诗人的传统诗歌遭到了破坏。尽管有残酷的迫害，弹唱诗人学校一直留存到十七世纪末，这类学校提供经典教育，未来的诗人在那里用许多年的时间学习最复杂的结构规则并训练自己的记忆，熟记几百部很长的作品。这些学校的教育体系具有氏族的封闭性质，弹唱诗人的职业是家传的，允许进入学校的只有那些属于弹唱诗人家族的人。在将近一千年的时间里，以音节为基础的传统作诗体系几乎毫无改变地保存了下来。这种作诗体系的特点是极端紧凑，它能造成齐整的格言的印象，这是由结构规则决定的，这些规则禁止从一个诗段向另一个诗段转移其含义。每段四行诗在内容方面具有完整的、封闭的性质，韵脚只安排在辅音上，严格划分为几组，只有在同组之内才准许相互押韵。严格的规则也规定了严格的节拍。

虽然这种传统的作诗体系在十六世纪已经开始遭到破坏，但在十七世纪初，弹唱诗人的一所古老的经典学校出乎意料地崛起。奥布赖恩氏族的

主要诗人泰格·马克·德依列和奥唐奈氏族的诗人莱维·奥克勒里参加了传统的竞赛。争论吸纳了很多诗人参与并收集到各种古代文献资料，其论题是哪个氏族的家族更古老和更有功勋。两个最卓越的诗人的对话吸引了爱尔兰整个文学界的注意力，冲突持续了好几年，双方阵营所作的诗歌编成一本七千诗行的集子，以《诗人之争》之名出版。这卷书在当时就已以题材和风格的古色古香令人惊异，但它同时也具有爱国主义的思想和提高氏族领袖士气的意图。

随着氏族社会结构的被毁坏，弹唱诗人的各种学校也开始解体。在戴维·奥勃鲁达尔（1625—1698）的创作中实现了从弹唱诗人的作诗体系到新诗歌的转变。在他的作品里，出现了诗人们逐渐凋零后弹唱诗人学校走向消亡的悲痛历史。他抱怨没有能懂旧体诗歌精雅艺术的有文化的听众。他本人不得不采用他自己称之为“污浊的诗”的新的节奏形式。九十年代初，当威廉三世（奥伦治的）在爱尔兰领土上已经对斯图亚特王朝詹姆士二世取得最终胜利的时候，在奥勃鲁达尔的作品里悲痛的音调更加强烈了。奥勃鲁达尔年轻时曾享有声誉和受到有名望的领袖人物的保护，死时却极端贫困。他在最后的诗作之一中写道：“我不会为那些与我无关的人歌唱。” ·218

高度专业的弹唱诗人诗歌的存在完全独立于有自己发展道路的民间创作诗歌。从十七世纪起弹唱诗人们越来越感受到民间歌唱传统的影响，这种情况取决于他们自身社会状况的一系列重大改变。在氏族首领宫廷里生活过的有学问的弹唱诗人成了流浪的吟游诗人、歌手或弹竖琴的人。弹唱诗人的诗歌越来越接近民歌、叙事歌谣，新诗歌以歌曲作为自己的基础。

这个世纪下半期在爱尔兰诗歌中占据核心地位的是起义者的形象，是抵抗克伦威尔，后来抵抗威廉三世（奥伦治的）的英雄的形象。不受法律保护的起义者躲藏在丛山和森林中，大多数描写他们的诗歌以接近民间哭调的哀歌风格写成。但起义者不是普通百姓，他虽然是被驱逐者，但歌唱的重点放在他的过去，当时他是显赫和强大的头领。只有到了十八世纪，民主主义的英雄才从民间创作的诗歌里走进了专业诗歌。

十八世纪完成的诗歌改革用元音韵代替了辅音韵，用音强音节代替等音节。基廷格是最早运用新诗体系的诗人之一，他在结构自由的作品里表达了诗人战斗的爱国精神。诗歌《我痛悼爱尔兰骄傲的土地》呼唤起爱尔兰人的民族自豪感：

因痛悼自豪的佛德拉盆地，
我彻夜不眠。

她的孩子们的可怕遭遇
使我悲痛不已。
它曾是敌人面前难以逾越的障碍。
而如今,英雄们的骸骨上
已经蒿草丛生。
…………
无论谁都能随意闯入
我们的国家,
来到黄金和翡翠的山谷。
科勃塔赫·科尔·姆勃莱格曾经统治那里!
我们的城堡不放一枪就投降,
我们的田野
为异邦之犬
提供自己的果实。

诗人认为自己的任务是唤醒所有的人民的斗志。诗歌的最后一段是这样开始的:"哦,但愿我的声音能够唤醒整个爱尔兰!"

十七世纪的爱尔兰文学尽管在悲惨的处境中发展,但文学中不仅反映了亡国的经过,而且也反映了人民日渐勃发的抵抗精神。人民群众在解放斗争中发挥着越来越显著的作用,这一思想决定了爱尔兰文学今后发展的进程。

第八章 尼德兰文学

1. 十七世纪尼德兰文学中的现实主义 布雷德罗 科斯特

尼德兰资产阶级革命高举民族解放斗争和宗教改革的大旗,最终在尼德兰北部建立了联省共和国(乌得勒支同盟,1579 年),其中最大的省份是荷兰,因此共和国又称荷兰共和国。而南方诸省包括佛兰德、格涅加乌、阿瓦图等则由于当地的资产阶级在社会经济上尚不成熟,政治上也很消极,仍处于西班牙的统治之下。由此,尼德兰南北两部的社会、文化发展走上了绝然不同的道路。

荷兰是欧洲第一个资产阶级共和国,它在 1609 年和西班牙签订暂时停战协定后得到了迅速的发展。工场手工业和工业的发展,农业的资本化,

原有贸易关系的拓展以及对外的领土扩张，使荷兰变成了一个最大的商业强国。到十七世纪上半叶，荷兰已经拥有欧洲最强大的商船队、海军和租运船队。荷兰的船只遍及欧洲各国包括俄罗斯的港口、印度洋水域以及美洲、非洲、澳洲沿海。随着商业霸权的建立，荷兰开始进行大规模的殖民扩张，最终形成了新型的资产阶级帝国。荷兰的资产阶级完全有理由把这段自由统治时期称之为“黄金时代”。但这个十七世纪资本主义国家的典范是在手工业者和小商人纷纷破产、农民丧失土地、工人惨遭剥削的基础上得以强大的。荷兰的劳动人民早在1648年就忍受着超负荷的劳动，他们比欧洲其他国家的劳动人民更贫困，所遭受的剥削更残酷。这个黄金时代也是出现最初的习艺所的时代，是女工和童工遭受剥削的时代，是生活费用之高在欧洲首屈一指的时代，是爆发一系列人民起义和早期罢工的时代。

人民大众的自发运动并没有给他们自身的生活带来任何改善，而常常在统治阶级和各政治派别的争权夺利斗争中被利用或起到决定性的作用。自共和国成立之初起，外省派和统一派之间的利益冲突就从未间断。外省派代表着个别省份中享有无限贸易自由和自治权的大商业资产阶级，而统一派却竭力追求集权政权（支持他们的有资产阶级化的贵族、宗教界以及以总督为首的军队）。十七世纪初，外省派和统一派的政治对立表现为阿明尼乌派和戈玛尔派之间的宗教敌视。敌意的名称和起因是莱顿神学家雅各布斯·阿明尼乌和弗朗斯·戈玛尔关于意志自由和前定教义以及教会在国家中的地位等问题的争论。这场争论暴露出他们各自的政治实质，导致人民的骚乱和流血冲突。

当时民众支持正统的加尔文教，反对阿明尼乌派主张的多神教，反对教会服从国家政权，反对思想自由，这说明人民反对那些鄙视“肮脏的乞食团”、不愿与其他无权村社共享权利的商界上层所主张的割据主义；说明人民希望祖国统一，希望取得对西班牙的最后胜利；说明总督莫利茨·奥伦治亲王已在战争年代树立起威望，同时也说明奥伦治派（统一派）具有灵活的政治手腕。当然这也说明当时的人民大众还没有很好地组织起来，在当时的历史时期他们在政治上还抱有幻想。

尼德兰民主革命的胜利，尼德兰人民在反西班牙、英国、法国的战争中表现出来的爱国主义精神，尼德兰人民为争取自己的权利、维护社会进步利益所进行的斗争，这一切首先决定了当时的时代精神，引发了尼德兰哲学、文学、艺术及其他文化领域内新旧思想之间的尖锐斗争，该时期尼德兰的文化成就无论在数量上还是价值上都在十七世纪的欧洲占有主导地位。

摆脱中世纪意识形态的束缚之后，联省共和国的文化得到了蓬勃的发

展，出现了一批科学新途的开拓者，如：物理学界的惠更斯，生物学界的勒文古克和斯瓦梅尔达姆，法学界的格劳秀斯，哲学界的阿科斯塔和斯宾诺莎。

普通人崭新的乐观主义生活观，自由、自信的处世态度，在十七世纪头几十年的尼德兰现实主义绘画作品中得到充分而有力的体现，使这些绘画作品举世闻名。但这些杰作并不是空中楼阁，描写崇高的日常生活、普通人纯朴的心灵和深刻的内心世界这种坚实的民族传统在凡·爱克笔下甚至更早的时候就已萌芽。而如今革命唤醒了人民大众的创造力，赋予这一传统以新的丰富内涵，这种内涵由社会确定的矛盾性在十七世纪末以前很久就已初见端倪。

如卢那察尔斯基所言，十七世纪最伟大的现实主义画家伦勃朗就察觉到资产阶级的“可怕的顽疾”，并“以天才的敏锐感受着已经到来的资产阶级世界”。

十七世纪的尼德兰文学生活图画色彩斑斓，很难把它划分成阶段，总的说来，可以将其划分为三个主要阶段（带有几分假设性质）：第一阶段（十七世纪初至十七世纪三十年代），是现实主义倾向发展和文艺复兴传统因风格主义及早期巴洛克而告结束的阶段；第二阶段（十七世纪三十年代至六十年代）是冯德尔充满悲剧精神的创作时期，同时也是随着保守思潮的发展而兴起的道德醒世派的创作时期；最后一个创作阶段，作为上一个阶段萌芽的文学现象的逻辑发展，十七世纪最后三四十年的文学是流浪汉小说的“保守性”变体和文学古典化倾向的阶段。

当然，现实的文学发展过程更为复杂也更为辩证。其矛盾反映在当时的宗教政治斗争中，这在尼德兰（荷兰）文学形成之初就表现得极为明显。维佩尔在《十七世纪荷兰绘画中现实主义的形成》中分析文学的发展过程时，提出现实主义流派（如：布雷德罗、科斯特、斯塔尔特），并认为这是最民主，与当时绘画的先进美学最为接近的，最具典型的新世界观的流派。根据这位学者的观点，“同时代人中没有人”能像文学现实主义的代表人物格尔勃朗特·阿特利昂斯·布雷德罗（1585—1618）那样“把新的现实主义艺术的主要原则表达得如此简单而鲜明”：“作为一个艺术家，我遵循画家的原则，即谁最接近生活，谁就是最优秀的艺术家。”

220·

布雷德罗的创作简练而鲜明，其中包含着向往民主的尼德兰下层民众高涨的精神和痛苦的绝望，包含着在文艺复兴时期民族文学的边缘地带发展起来的尼德兰民间戏剧、歌谣的不朽传统，同时也包含着普通荷兰人所熟悉的一些人文主义文化因素。由于受到知识渊博的好友霍夫特的影响，布雷德罗才尝试戏剧，这并不是因为他“学识浅薄”，而主要是因为与古希

腊罗马题材相比，他更喜欢民间文学中观众所熟悉的骑士小说那引人入胜的情节曲折的故事。乍看起来，《罗杰利克和阿尔方斯》(1611)、《格里阿娜》(1612)、《哑巴骑士》(由斯塔尔特完成)只不过是对西班牙“袍剑”喜剧的模仿，而剧中的人物也不过是五光十色的舞台上程式化的木偶。尽管作品有巴洛克的游戏成分，但就其本质来说仍显示出布雷德罗独特的现实主义风格。

在《罗杰利克》的后记中，布雷德罗在坚信新人的普遍激情的鼓舞下，支持民间的天才们(不管其出身如何卑微)，支持他们沿自己的道路自由地发展，而不受学院派文学家的束缚和限制。布雷德罗尘世的、乐观向上的天性和良好的喜剧感在作品中得到了充分的体现：他嘲笑骑士的激情(罗杰利克的绝望使人想起奥兰多的疯狂)，他将崇高和卑鄙、幻想和现实融为一体，另外，他通过对次要人物的描写来突出主人公的崇高。这已不仅仅是十分严肃的主人公的影子，而是当之无愧的有民族特色的典型。

《牛的喜剧》(1612)和《风车的喜剧》(1613)两部作品充满了浓厚而粗犷的幽默，鲜明的日常生活色调，有点粗俗的语言，作品似乎取材自中世纪的民间滑稽剧(布雷德罗经常从中吸取营养)。然而他最优秀的作品是喜剧《小摩尔姑娘》(1615)和《西班牙的布拉邦特人》(1617)。虽然两部作品的情节都是借用的(第一部作品取自泰伦提乌斯的《阉奴》，第二部取自《托梅斯河上的小拉撒路》)，但对其开掘和具体化则纯然是荷兰式的。

作为一个职业雕刻家和画家，布雷德罗让我们看到了令他无法平静的生活的“本来面目”：人声鼎沸的阿姆斯特丹大街，在集市游荡的流浪汉卡克尔拉克，踱着方步走向破产的唐·叶罗里莫，摆足架子的小警官和公证人，谈天说地的农民，穿街而过的妓女，沿街乞讨的饿汉罗贝克诺尔……布雷德罗总能深入日常生活并将其表现出来，体现出作家极强的洞察力和通晓世事的本领。这一点与霍夫特不同，霍夫特很少从崇高的生活走向对日常生活的关怀。不管是对“肉铺和鱼摊”的生动描写，还是主人公各具特色的生动鲜活、不用华丽辞藻的民间语言(这一点在霍夫特的《笨人》中没能避免)，都是布雷德罗现实主义的显著特点。

尽管布雷德罗的悲喜剧具有讽刺摹拟特点，但已经表达出作者的某种忧郁、彷徨和痛苦的思索。在喜剧中我们可以看到诙谐和严肃、卑微和高贵、沮丧和高雅的进一步相互渗透。《小摩尔姑娘》中的老保姆格尔特鲁达、《西班牙的布拉邦特人》中倒霉而又爱吹牛的安特卫普小贵族唐·叶罗里莫及他的仆人罗贝克诺尔(这是《西班牙的布拉邦特人》中荷兰的小拉撒路)，不仅让人捧腹大笑，同时又让人充满同情，发人深省：这是含泪的笑。这里光明与黑暗、实质与表象、典型的东西与偶然的东西处于生动而高度

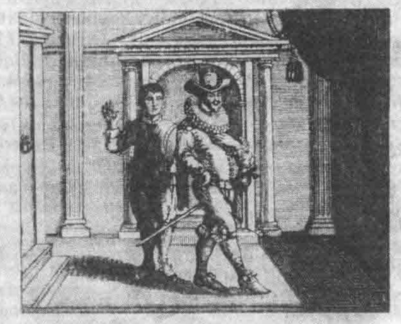
的统一体中，作家也因此超越了自己的其他作品，实现了自己"捕捉生活"的目的。

诚然，十六世纪末十七世纪上半叶英国众多滑稽演员在荷兰的频频巡回演出、自己杰出的同胞和本杰明·琼森的作品，都帮助布雷德罗形成了"莎士比亚式"的对比手法。但该对比手法的最终形成却是由于作家自己所走过的艰难的生活道路，他预感到新的资本主义制度正在迅速形成，金钱社会即将到来。

十七世纪的荷兰文学中，布雷德罗所开创的民族喜剧事业（在科斯特以后）后继无人，但这并非布雷德罗之过。《小摩尔姑娘》在舞台上连续上演了近八十年，而唐·叶罗里莫和罗贝克诺尔也成了家喻户晓的人物形象，就像后来穆尔塔图利的小说《马格斯·哈弗拉尔》中的特罗克斯托佩尔和瓦维拉尔一样。布雷德罗的作品在现代舞台上仍经常上演。

221·

布雷德罗的喜剧和滑稽剧可以和首次涉及"来自民间的人"这一主题的荷兰艺术家的优秀风俗画相提并论，这些艺术家包括：扬·斯丁（他有一幅画取材于《牛的喜剧》）、阿德里恩·布拉乌韦尔、阿德里恩·凡·奥斯塔德。但布雷德罗更能让人想起天才的现实主义画家弗朗斯·哈尔斯的神笔：同样鲜明的典型化，同样的真实；同样富有感召力；同样用不完整的形式表达无穷的活力和丰富的内涵；同样深刻洞察善恶美丑的外表下所隐藏的人类矛盾的内心世界；同样能唤起人们的丝丝苦涩，就像"穆托人"的微笑。



布雷德罗的喜剧《西班牙的布拉邦特人》版画
阿姆斯特丹 1662年

布雷德罗的诗歌收集于《诗歌大全》，在诗人去世后于1622年出版。诗歌按传统的三大标志主题（万事皆空、带刺的爱情玫瑰、道德与罪过）分为三类：诙谐诗、爱情诗和宗教诗。从内容上来看，共通的多于个人的，诗歌大都运用古老的题材（通常在标题后加以注明），但其中鲜明的诗歌形象、超乎寻常的真诚，给诗歌特别是其中的抒情诗（如：《再见》、《夜晚所有动物都睡去》等）赋予了新意，使之得到广泛

的传播。

阿姆斯特丹的尼德兰科学院是尼德兰国家职业剧院的摇篮，社会活动家、医生萨谬埃尔·科斯特(1579—1665)作为该院的创始者和领导者(1617—1634)载入了荷兰文化的史册。这里曾首演霍夫特、冯德尔以及科斯特本人的戏剧作品，受到民众的热烈欢迎。赫尔瓦尔德评价说，科斯特的戏剧创作表达出“对各种专制制度，特别是对教会、伪善的神甫和那些利用人民实现个人目的的政治家的无比仇恨”。这句话尤其适用于科斯特的悲剧作品，他的悲剧作品大多是古希腊罗马的题材——《伊基斯》(约1614年)，《伊菲根尼亚》(1617)；《伊莎贝贝》(1618)中的题材取自的阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》。这些作品猛烈抨击加尔文教正统派(例如，在卡尔哈斯身上就有阿姆斯特丹戈玛尔派的头目斯马乌特的影子)，宣传文明统治。

这些戏剧非常适合于舞台表演。和布雷德罗一样，科斯特在悲剧中加入幽默情节和喜剧人物，其中《伊莎贝贝》中的扬·亨甚至可以和法尔斯塔夫相媲美。对主人公的描写、对话以及作品的日常生活色调中所体现的现实主义因素在滑稽剧《农民杰维斯》(1612)和《富人的游戏》(1615)中得到极大发展。这两部作品的取材及略带粗俗的语调都是纯民族的，充满对牧师、司法人员和贵族的辛辣嘲讽。剧作家科斯特的现实主义顶峰是《杰斯肯·万·杰尔·斯希尔坚》(1613)，这部剧作讲述的是上尉、打手和劫匪的令人啼笑皆非的故事。劫匪为了追求富足的生活和支付妻子盛装的费用，在和平时期以抢劫为生，最终被处绞刑。该剧的深度已超出滑稽剧的范畴。科斯特是十七世纪尼德兰文学中继布雷德罗之后最接近莎士比亚式戏剧创作的剧作家。

十七世纪广义的文学散文得到发展的间接原因是上述的文学民主化进程，其直接原因则是骚动不安的时代精神，这是一个发现世界和人的时代，是充满思想斗争和探索的时代。人们首先对尼德兰航海家和旅行家的游记和史事记录一直怀有极大的兴趣，这些游记和史事记录以其天然现实主义的和朴实不虚的笔调，记录事件的确凿可靠性以及在民族学和心理细节描写上所表现出来的敏锐观察力，征服了读者。这样的作品有邦杰库的《船长日记》，其中描绘了他1618年至1619年间前往“尼兰德印度”(即印度尼西亚)的危险航行；费尔的《海上航行》，描写的是早期的北极探险；斯特雷斯的巨著《三次旅行》(1676年，1935年译成俄语)，书中他叙述了环游过的俄罗斯和东方许多国家；船医埃克斯克维麦林的笔记《美洲海盗》(1678年，1968年译成俄语)；版画家勃尔斯维尔特以游记体裁创作的教谕作品《杰夫格和维列明格去故乡耶路撒冷朝圣》(1627)。

·222

2. 梅杰恩小组和风格主义问题 霍夫特和后期人文主义

尼德兰人文主义传统以其大规模蓬勃发展的思想，间接地折射出十六世纪末十七世纪初民众的历史运动，同时，这些传统本身也在不断发展、分化之中，并在语文学（海因修斯、福斯）、社会学与法律学（格劳秀斯、阿尔图济）以及一些哲学（Ю. 利普西）概念和哲学著作中间接表现出来。它们对文学的影响主要存在于文化层次较高的作者群，其中最具代表性的是所谓梅杰恩小组。

梅杰恩小组这一名称来自城堡"梅杰恩"——1609 年起这里是霍夫特所在州的州长府邸。梅杰恩小组的创立应归功于鲁麦尔・菲谢尔（1547—1619），一位有学问的批发商，同时也是著名的幽默讽刺诗人（诗集《多嘴多舌的人》，1614 年）。小组的另一个知名人物是卡斯帕尔・万・巴尔莱（1584—1648）——杰出的拉丁语学家、诗人（著名长诗《制造方舟的挪亚》，在十八世纪末译成俄语）。他具有文艺复兴时代的传统禀赋，确立了梅杰恩小组向往多神教自由、反对基督教禁欲主义的风格。小组的其他成员还有格利特・福斯（1577—1649），他和巴尔莱一样都是阿姆斯特丹阿捷涅大学的教授、著名的语文学家，他的作品对欧洲古典主义理论思想有很大影响；著名的外科医生尼古拉・蒂尔普（冯德尔的诗歌和伦勃朗的第一幅《解剖课》使他流芳百世）等，但其中最重要的是霍夫特和赫伊亨斯。

似乎"被外界目为故世之人"（霍夫特）的梅杰恩小组成员热衷于研究特别令人注目的世俗人文主义文化（他们的宗教信仰十分不同），这种倾向本身就是对现实社会的一种精神上的反抗，尽管有些落后时代，在文学创作上不可避免地陷于某种孤芳自赏。同时梅杰恩小组对七星社和马里诺诗派诗人的形式成就怀有强烈兴趣，这乍看起来使上述状况愈加严重，但所有这一切并没有使他们完全脱离祖国的土壤。梅杰恩小组成员（特别是其次要角色万・巴尔莱、杰谢尔斯哈杰）在诗中为文艺复兴时代美学传统所唱的"送葬歌"经常被外面大街上的喧闹声、各种政治纷争的反响、反西班牙战争的回声所淹没。同时，所有这些时事问题即使能为梅杰恩小组成员感受到的话，那也是笼罩在人文主义世界观渐渐暗淡下去的黄昏时分的昏暗光线里。尼德兰的风格主义在霍夫特和赫伊亨斯的作品中表现得最为突出。

彼得・科尔涅利斯・霍夫特（1581—1647）是阿姆斯特丹一位赫赫有名的市长的儿子、富裕的市民阶层的代表、国务活动家，却作为杰出的诗人、散文家和剧作家载入史册。霍夫特开创了标准语文学，划分了荷兰散

文的界限，把人文主义戏剧移植到荷兰的土壤。他创作的悲剧《喀琉斯和波吕克塞娜》(1598)、《忒修斯和阿里阿德纳》(1602)是荷兰（尼德兰）本国最早的戏剧作品之一。

霍夫特受过良好的教育，是古戈·格劳秀斯的朋友，科恩赫尔特、斯皮格尔、蒙田等人的哲学的继承人。霍夫特自少年时期便培养自己的民主法制意识，主张信仰自由，坚持理性的斯多葛主义决定论的世界观。当人们还未忘却阿尔发公爵的暴行时，当国家机构（国会—总督）签订妥协条约后，荷兰爆发了外省派和加尔文宗徒支持的统一派之间的纷争。霍夫特渴望和平创造，渴望人类社会的"黄金时代"，他后来(1629)写道："要安宁，不要暴风雨之风。"霍夫特捍卫自由思想——"这个最珍贵的财富"，捍卫人民的主权，他指出，统治者只有为人民造福才能无愧于自己的统治。霍夫特作为一个阿姆斯特丹人、荷兰人、尼德兰人，他那真诚的爱国主义并未妨碍他从全欧洲范围去思考问题，他像从前的伊拉斯谟一样感到自己是"世界的公民"。 · 223

霍夫特最早的民族英雄主义悲剧《格拉尔特·万·费尔津》(1613)和《巴托，或荷兰人的起源》(1626)被称为"公爵派"，其题材取自尼德兰历史。伯爵弗洛里斯五世践踏社会利益，受到诸侯格拉尔特应有的惩罚（历史上弗洛里斯五世得到农民的支持，而遭到主张分立主义的封建贵族的仇恨）。格拉尔特代表人民的意志，但后来又篡夺了人民的权力，将一个外国人扶上王位。巴托——这是荷兰的埃涅阿斯，传说中巴塔维人的始祖及第一个大公：为了防止国内战争，他自愿流放到远方。贪求无限权力的女祭司泽格蒙达又卷入这场炽热的阴谋。虽然松散的故事情节，冗长的插叙，大量的诗歌辞格、比喻、暗喻造成人们理解上的困难，但这两部悲剧的现实意义无需多加解释。霍夫特的悲剧中仍保留着列杰莱克尔[1]的戏剧传统，但同时作者也遵循某些古典主义诗歌原则，效仿塞涅卡。霍夫特的戏剧可以看作是尼德兰古典主义的初步尝试。

在霍夫特的田园诗《格拉尼达》(1605)中，自始至终贯穿着两个世纪交替时期欧洲人文主义危机的典型情绪。田园诗描绘了阿卡迪亚的生活画卷，这里人们喜欢茅舍胜过皇宫，珍视牧羊女的爱情胜过国王的荣耀，而主人公格拉尼达公主和牧羊人达菲罗作为象征性的人物形象，使用同一种语言即作者的语言。这是荷兰的第一部田园诗，是霍夫特意大利之行的结果，表现出他对塔索作品的热爱。《格拉尼达》中充满美丽的爱情诗，其中

① 按照行会要求组织爱好者的修辞家。——译注

的歌曲和合唱显示了霍夫特作为抒情诗人的才华。

在布雷德罗的《小摩尔姑娘》的影响下，霍夫特创作了他唯一的一部喜剧《笨人》(1616)。通过对普劳图斯的喜剧《宝贝》的创造性改写，霍夫特描绘了一幅荷兰市民生活的生动的现实主义画卷，这出“滑稽短剧”显示了他作为喜剧作家的天才，表达了他对滑稽剧创作传统的尊重，这大大出乎人们的意料。喜剧《笨人》名噪一时(他许多学识渊博的朋友也很喜欢这部作品，如格劳秀斯)，其主人公们的阿姆斯特丹方言也使人们从亚历山大诗体回到传统的轻重音节诗，但作者对此却表现得比较谦虚。

荷兰诗歌起源于霍夫特，传记作家格拉尔特·布朗特(霍夫特的同时代人，年龄略小于霍夫特)如是说。霍夫特最喜爱的诗歌体裁有十四行诗、颂诗、墓志铭、“奥巴达”(利用通俗曲调创作的自由节律诗)以及象征体裁。

霍夫特吸取了文艺复兴时代广博的艺术趣味，他作为第一位民族诗人，在选题上打破了尼德兰诗歌的局限性，但在诗歌形式上仍灵活而创造性地借鉴他特别推崇的欧洲诗人维吉尔、贺拉斯、卢克莱修、马罗、龙萨、杜巴尔塔斯的诗歌经验。的确，霍夫特的作品形式复杂、华丽，并隐含着极深的哲学和心理含义，这使他的作品深奥难懂。但正如前所述，霍夫特并不追求出人头地：在1613年以前他发表作品从不署名。对于霍夫特，特别是梅杰恩小组来说，诗歌主要是一种游戏，尽管也有严肃和崇高的一面。但霍夫特具有诗人的天赋、完美的趣味以及从文艺复兴传统继承而来的生活作风和创作风格的统一，这使他的作品中“秉性”和“手法”紧紧地交织在一起，相得益彰。

霍夫特的诗歌，除了一些形式上集中体现他的风格摹拟的“应景诗”(例如：《奥伦治公主的哀怨》，《斯海尔托亨博斯城下的战斗》，1613年)，其他诗歌都和他所处的那个时代几乎毫无联系。但事实上联系是存在的，并首先具有道德哲学性质。霍夫特认识到在诗歌的背后有一种无可争议的能力，它能赋予人们一种后来被称为美学享受的东西。霍夫特(《论诗歌的价值》，1610年)富有远见而又适时地将这种东西和诗歌的另一个重要功能——教育功能结合在一起，他认为诗歌能够“推动人们去从事正义的、有益、有利的事业，能够提高人、民族和社会的威望”。为此他从许多世纪以来的诗歌实践——从古希腊罗马的颂歌到号召人们起来“推翻暴政、建立自由”的乞食团歌谣——中寻找证据。

霍夫特认为在这方面戏剧是诗歌的最高表达形式。他在1642年写道，对“历史，特别是可以同时引起恐惧感和自豪感的祖国历史”的现实体验，比那些对真理，甚至真实漠不关心的诗歌更具表现力，更能“教导人们从善”。

霍夫特是塔西佗的狂热崇拜者和翻译者(塔西佗的作品他读了五十二遍),霍夫特把生命的最后二十年用来建立一面新的“历史之镜”(马尔兰特的一本书的书名)。他的编年史《尼德兰史》(1642年,1656年全部出版)是一部关于尼德兰资产阶级革命史的巨著,同时也是十七世纪尼德兰最伟大的散文作品。霍夫特赞扬威廉·奥伦治,但同时强调,“国家所有的重大改革都是由于平民百姓的支持和英勇斗争才得以实现的”。霍夫特大量的书信作品也显示出他的体裁技巧,从而为尼德兰文学中的书信体裁奠定了基础。散文作家霍夫特是科恩赫尔特和斯皮格尔派的一个语言纯粹主义者。比尤斯肯-休耶特公正地评价说,霍夫特和冯德尔激励其他民族的优秀分子研究尼德兰语言。

诗人康斯坦丁·赫伊亨斯(1596—1687)是最后一个出自“humo universalis”①门第的荷兰人,是霍夫特的朋友和梅杰恩小组的战友。他精通古代和当代的欧洲语言(其中包括当时很少有人掌握的德语和英语);擅长各种乐器,并自己作曲(创作过好几百部戏剧);在外交生涯中也很成功;他学识渊博;他和笛卡尔、巴尔查克、高乃依(曾创作《阿拉贡的唐·桑乔》赠与赫伊亨斯)及英国的其他一些文学家、政治家相识并有书信往来。他的许多文学试作带有一些矫揉造作的性质,他用诗歌的本质来进行辩解(“在诗歌中,理智与韵脚、韵律竞赛”)。布拉申认为这些诗作“美妙绝伦,无需修饰,恰如黑麦中的罂粟花”。这类作品中包括1625年出版的拉丁文诗歌集、1626—1627年间出版的十四行诗、四行诗、歌谣等作品,某种程度上还包括更晚些时候的一些诗歌作品,赫伊亨斯不是用心,而是用脑子来写作。一些文艺学家认为赫伊亨斯的作品用词讲究、晦涩难懂,这种风格受到了马里诺的影响(或与马里诺相仿),他们还因此经常把赫伊亨斯称为约翰·多恩的玄学派诗人(赫伊亨斯曾翻译过他的诗歌)。但赫伊亨斯同样熟悉和喜爱彼得拉克、塔索、瓜里尼,他的风格主义问题与对文艺复兴传统的秘密崇拜有关,尽管文艺复兴传统在当时已失去了具体的生活内容。

赫伊亨斯创作的滑稽剧《特莱因捷,科尔涅利斯的女儿》(1653)是十七世纪荷兰现实主义戏剧的优秀代表作,体现出作者对日常生活的兴趣。在《福尔哈乌特》(海牙市郊,1621年)、《工作与时日》(1639)、《霍福维克》(赫伊亨斯的庄园,1651年)以及收入诗集《矢车菊》(1658)的其他一些自传体长诗中,诗人描绘的是那些熟悉的地方、家庭生活和孤独的老年。这本诗集具有典型的荷兰市民阶层和加尔文教徒的道德教谕倾向,特别是其中的长诗《眼

---

① 意为“百科全书式的人”。——译注

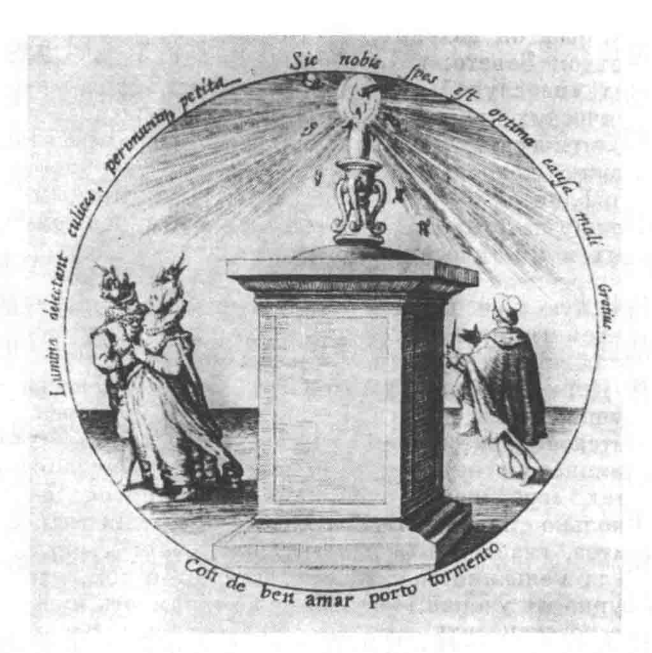
睛的慰藉》(1647)，诗中作者劝说自己的盲人女友想开些，因为许多人遭受着比眼睛失明更糟糕的伤害——道德失明。道德问题作家赫伊亨斯在社会道德题材的讽刺作品中，嘲笑新贵族迷恋时尚和奢华，抨击他们的宗教狂热(《可贵的愚蠢》，1622年;《道德图画》，1624年等)，显示出非凡的睿智和敏锐的观察力。“道德”和“作风”在他的《即兴诗》中似乎更是紧紧相融、和睦共处，他的诗集中每天都会增加一些即兴诗、笑话、格言和双关语。

在市民教谕作品和贵族“作风”的交织点上出现了艳情散文，尼德兰艳情小说放弃了法国和意大利的模式(最有名的是于尔菲的《阿斯特雷》，赫伊亨斯自1610年就开始翻译这部作品)，并将之夸大化，变人物的高雅心灵为多愁善感，变自然为愚笨，变多情为谄媚。对体裁的民族化改写成功的似乎只有约翰·万·赫姆斯柯尔克(1597—1656)，他用“漂亮的”读物来达到教诲目的。他的《巴塔维人的阿卡迪亚》(1637)不仅给牧羊人和牧羊女取用外国名字以悦视听，而且他极力“在恋人温情脉脉的言语中游戏般地向读者介绍他的祖国”的业绩：巴塔维人争取自由的斗争，抗击西班牙侵略者的战争，海上航行和发现，征服自然和修筑沿海垸田等。田园诗般的幕间曲与取自拉丁语、意大利语、法语、英语编年史的大段引文(原文)相交替，田园诗与“历史之镜”相结合，将有益的知识拌上辣酱，这正合市民阶层的口味，因此《巴塔维人的阿卡迪亚》在七十年间经六次修订，扩充了其中的教育内容，重新再版。

3. 尼德兰的巴洛克

如果说梅杰恩小组的风格主义及其独特的后文艺复兴风格有时似乎是225·对人类和社会的和谐时代发出的告别叹息，是他们对新制度仇视那种和谐的预感，如果说在布雷德罗的现实主义观察中反映出他随着新制度胜利而产生的对普通人命运的忧虑，那么，随着社会局势的起起落落(在一代人的眼里)，随着个人对生活原则的苦苦追寻以及这种原则在实践中屡屡被否定，随着现实世界的变化莫测和迷失彷徨而带来的矛盾感觉，个人的精神出现了转折，这样的感觉也可以体现在巴洛克文学创作中。

巴洛克风格继承了人文主义传统，丹尼尔·海因修斯(1580—1655)的创作便是有力的证明。丹尼尔·海因修斯是享誉欧洲的著名国务活动家、语文学家和戏剧理论家(他的拉丁文论著《论悲剧的结构》促进了欧洲戏剧分类标准的形成)。诗人海因修斯被称为“根特的夜莺”，他同样追随文艺复兴传统(从扬·谢昆特到扬·杜斯，从龙萨到杜巴尔塔斯)，他讴歌爱情和快乐的生活(诗集《哀诗和西尔瓦》，1603年、1606年、1610年)，创作了



海因西的诗集《爱情象征》中的插图 阿姆斯特丹 1611 年

首批尼德兰(荷兰)象征诗(拉丁文和荷兰文版的《爱情象征》,约 1606 年;《丘比特之职》,1613 年等等),这也是尼德兰早期音节作诗法的成功典范。

在海因修斯的诗歌中,清晰地表现出人身上所具有的世俗与肉体和神圣与精神的统一体已经土崩瓦解,这是尼德兰的("基督的")人文主义的显著特征。尼德兰人文主义所宣扬的古希腊罗马及基督的(伦理的)理想和文化环境的统一体也随之解体。海因修斯本人的创作在新的历史条件下也经历了该统一体的解体,而表现为个性上的双重性,这在他最重要的两部诗歌作品《酒神颂》(1614)和《耶稣基督颂》(1616)中可见一斑。诗人在继承英雄颂歌体裁形式(为纪念尼德兰革命的英雄而作的诗歌)的同时,对新时期人们的生活哲学进行了考察,当时人们面对神秘莫测的广袤世界,内心失去了平静,他们不满自己、不满流逝的生活,他们试图用酒神酗酒和狂暴的激情或基督的赎罪思想来掩盖对死亡的恐惧(正如后来在 1621 年的拉丁文教谕诗《仇视死亡》中所看到的,海因修斯最终接受了新斯多葛主义)。如果说这位人文主义、古典主义作家的倾情之作《酒神颂》充满现实的真诚诗意和激昂的情绪,那么《耶稣基督颂》则更多地出自一个加尔文宗基督徒的抽象信仰。同时作为一位宗教巴洛克诗歌的创始人,海因修斯还过于钟情多神教文化,不仅如此,从此以后,包含古典主义成分也成为尼德兰巴洛克的一个显著特点。

十七世纪传播很广的宗教意识形态，决定了各个不同思想风格流派中都存在大量的、起暗示作用的宗教内容，对创作方法相近的作家进行分类常常依据他们的宗教信仰。列夫显和康普海森的诗歌即是如此。

雅可布·列维（又名"列夫显"，1586—1658年），一位有学问的加尔文宗牧师，是尼德兰早期的巴洛克诗人，他的诗歌内容大多是严肃的道德问题，具有神学教导性质（如诗集《上埃瑟尔之歌》，第一卷，1630年）。在描写226·反西班牙史诗性壮丽战斗场面（描写作者的故乡多德雷赫特的解放战争、直布罗陀海战的诗歌等）中都充分体现出巴洛克风格，他在《旧约》中找到了与这些诗作中人物和事件相对应的崇高形象。另外在颂诗、"应景"诗以及针对宗教、政治敌人的激愤而辛辣的抨击诗中也充分体现出巴洛克风格。总之，在列夫显的作品中可以看出世俗与宗教之间、俗世事务的扣人心弦或自然主义与天国的神秘主义思想之间的巴洛克式冲突正在不断加深。列夫显使用了大量富有表现力的手段，主要有主从复合结构、夸张、双关语、音的象征意义和韵律的强调作用。

和同时代人列夫显一样，杰尔克·拉法艾尔斯·康普海森（1586—1627）也受过高等教育，也是传教士（抗议派[①]的成员）。多德雷赫特东正教最高会议将他定为"邪教徒"、索钦派分子。他写过一些大胆的宗教性抨击文章和评论，其中心思想是：加尔文宗基督徒的恶劣行径证明加尔文宗教义的荒谬；应在法律中恢复理性和信仰自由的地位。康普海森向往并服从宗教教义却又热爱世俗生活（政治、文学、绘画、享乐主义），这是巴洛克作家内心矛盾的典型表现。后来康普海森放弃"抓住瞬间成功"，开始宣扬"记住死亡"。他的著名的《教谕韵律诗》（1624年，十七世纪被再版三十三次）和《用法国人克列曼·马罗和杰奥多尔·德·贝兹的诗调所作的先知大卫的赞美诗》（1630年，到十七世纪末共再版十七次），这两部作品除了致力于拯救灵魂外，还关注现实生活，陈述了作者对一些时事问题的观点，其中包括当时的文学和艺术问题。但康普海森的道德教谕和教条主义明显制约了他的艺术视野，他对世界和周围现实的关注还远远不够，这一使命便落到了天才的冯德尔的肩上。

4. 冯德尔的创作

十七世纪尼德兰的文学巨匠约斯特·万·登·冯德尔（1587—1679）

① 信从阿明尼乌观点的一派。——译注

给后人留下了丰富的文学遗产，其中主要包括叙事诗和颂诗，墓志铭和“应景诗”，宗教教谕诗和散文以及二十四部原创戏剧作品，但他对世界文学的贡献尚未得到公正的评价。冯德尔的父亲是个手艺人、门诺派教徒，冯德尔高度的文学修养主要来自自学，少年时他就读于“勃拉邦特修辞班”（他的父母均是安特卫普人），曾参加过梅杰恩小组，是霍夫特的朋友。但冯德尔接受的文艺复兴传统教育，却为他开创了一个新时期。冯德尔的创作构想宏伟，透出强烈的巴洛克风格气息，这与梅杰恩小组的标新立异截然不同，但正是霍夫特和梅杰恩小组成员激起了冯德尔对古希腊罗马和文艺复兴文化的强烈兴趣，也正因为如此才可能将巴洛克与古典主义相结合，而这就构成了冯德尔独特的艺术创作方法。

冯德尔的第一部巨著是悲喜剧《复活节，或拯救埃及犹太人子孙》（1610 年完成，1612 年出版），这部作品已显示出作者巨大的诗歌创作才能，展现出他创作的第一个最重要方面——时事性，以及因此而产生的倾向性，这使他的创作颇具争议。我们从这部作品中听到荷兰人民要求摆脱西班牙统治的强烈呼声。

在悲剧《被毁的耶路撒冷》（1620）中，冯德尔描写的是当时人所认为的“有道德的”犹太人的毁灭，他借此警告尼德兰人内讧带来的危险。这部作品和《复活节》一样，还没有完全摆脱列杰莱克尔戏剧的特点：其残留表现为寓意的传说人物。作为一种形象性，寓意法为冯德尔及后来的作家广泛使用，同时，使之按照巴洛克精神不断变化（用唯一和偶然的东西来标志和象征普遍和本质）。更为重要的是，冯德尔和他的前辈（科恩赫尔特、海因修斯、霍夫特）一样，从辞藻华丽的“思想戏剧”中接受了将人物作为抽象思想的原始承载体来构建的原则。

在早期创作时期，特别是 1620—1630 年间，冯德尔迷恋塞涅卡，他研究了塞涅卡悲剧的戏剧创作技巧，并对它进行了加工和翻译。冯德尔的许多戏剧都明显受到塞涅卡的影响。冯德尔成熟时期的作品更接近古希腊戏剧：他精通希腊文，翻译了索福克勒斯的《厄勒克特拉》（1639）、《俄狄浦斯王》（1660）和《特拉基斯少女》（1668），欧里庇得斯的《伊菲格尼亚在奥利斯》（1666）等。后来 1671 年又翻译了奥维德的《变形记》，冯德尔的悲剧《法厄同，或冒失鬼》（1663）正取材于此。冯德尔最喜爱的古希腊罗马诗人是维吉尔，起先他将维吉尔的作品用散文体译出（1646）（以献给霍夫特），后又以诗体全部译出。冯德尔以《埃涅阿斯纪》的第二卷为蓝本创作了悲剧《盖斯布列赫特·万·阿姆斯杰尔》（1637），以献给他的朋友——不得志的格劳秀斯。

在《盖斯布列赫特》一剧中，冯德尔努力创造一个民族英雄形象，情节与



约斯特·万·登·冯德尔的肖像
版画 扬·利文斯 1650年

霍夫特的戏剧《格拉尔特·万·费尔津》相呼应。剧终，大天使拉斐尔（在《格拉尔特》一剧中则是河神菲赫特）预言阿姆斯特丹必将繁荣和富强。这部爱国主义作品在尼德兰第一家剧院——阿姆斯特丹"斯哈乌别尔赫"剧院的成立仪式上隆重上演（冯德尔的大部分悲剧作品都在此首演），此后每年庆祝新年时该剧都要在此上演，并成为一种传统（直至1968年该剧被更换为《勃朗邦特的西班牙人》）。据说冯德尔的这一英雄主义戏剧震撼了前来观看的伦勃朗，于是他创作了著名的《夜巡》。而《盖斯布列赫特·万·阿姆斯杰尔》的另一方面即鲜明而富有表现力的抒情风格（特别是对盖斯布列赫特和他的妻子巴杰洛赫的描写）同样令人着迷，这是冯德尔作为一个剧作家，同时也毫无疑问作为一个诗人，在创作上的另一个重要特点。他的充满生机的新婚诗和悲痛欲绝的墓志铭（冯德尔经历了所有亲人的离去）同样证明了这一点，其中一篇纪念他的幼子康斯坦丁的墓志铭，在1844年由П. А. 科尔萨科夫译成俄语，收入他的《尼德兰文选试编》，这也是冯德尔的作品首次译成俄文（尽管他的名字在此以前就已经有人提及，如出版于1747年的苏马罗科夫的《论诗书简》）。

冯德尔唯一的一部田园诗《勒芬谷地的居民》（《勒芬人》，1647年），具有爱国主义抒情色彩，作品上有冯德尔作为人文主义作家的典型题词"和平胜过世间的一切"。作品讲述的是森林之神的后代阿杰拉尔特和牧神的后代哈格罗丝结束两个家族间多年仇恨的传奇爱情故事。作者借南北方的和解来寓意在"明斯特和约"（1648）前夕，盼望结束荷兰和西班牙之间"八十年战争"的美好愿望。《牧歌》和《阿明达》的旋律使这部短乐剧从冯德尔戏剧的严谨序列中更为凸显出来。冯德尔的《勒芬人》在思想艺术倾向上与伦勃朗的著名油画《祖国的统一》有异曲同工之妙。

冯德尔的悲剧《巴塔维兄弟》（1663）也转向历史爱国主义题材，它描写

的是尼德兰民族的祖先巴塔维人不屈不挠地反抗罗马统治的故事。该剧以及为阿姆斯特丹"阿捷涅"大学、新市政厅(1655)和海军商场的落成而作的歌颂弗雷德里克-亨德里克、勒伊特尔、赫姆斯凯尔克等英雄将领的嘹亮颂歌，著名的《航海赞美歌》(1623)和其他一些"应景诗"只能诞生在这位骄傲的联省共和国市民的笔下，他赞美自己的民族所取得的成就，认识到自己的民族历史已掀开崭新的一页。冯德尔崇拜英雄、权力和信仰，同样为自由、和平以及信仰自由原则献身，就像说过至理名言"cedo nulli"的伊拉斯谟那样绝不向任何人妥协。

冯德尔早期创作的核心思想是关于国家制度的古典主义思想，他发挥了伊拉斯谟的观点，认为国家制度是民主的人文主义的生活制度，这在思想上区别于以文艺复兴传统为养料的尼德兰古典主义(尽管这种古典主义没有以"纯粹的样式"出现在冯德尔和其他作家身上)。但冯德尔不是尼德兰资产阶级胜利和统治的官方歌手，他的爱国主义包含了极大的痛苦，他不能像他的老师霍夫特那样从奥林匹斯式的人文主义高度来理解所发生的事，正如后来(1645)霍夫特所评价的那样："我为他感到惋惜，任何事情都不如平静使他如此容易疲惫。"冯德尔个性激昂，他不可能停留在梅杰恩小组的孤岛上而置身于社会斗争的洪流之外。

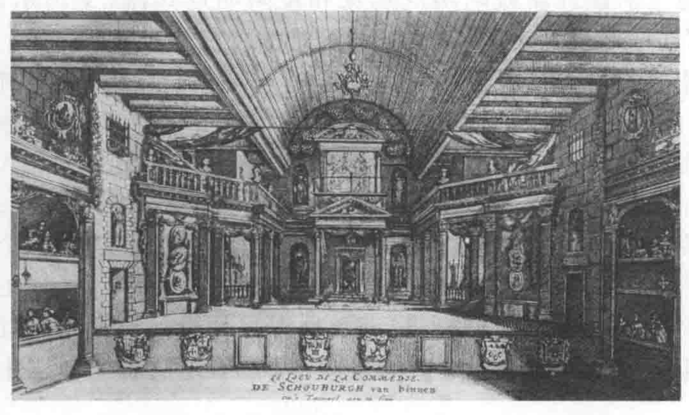
在尼德兰基督教新教阿明尼乌派和反阿明尼乌派(戈玛尔派)的冲突中，冯德尔支持前者(自 1620 年起)，反对加尔文宗的前定论教义、宗教正统思想和不容异见，最终反对教条主义，把它看作自由思想、精神发展和创作之大敌(此前，门诺派的道德枷锁和对所有世俗生活，包括戏剧和社会生活的厌恶态度使冯德尔离它而去)。同时他向那些利用内讧和人民的不满情绪达到个人目的的奥伦治分子发出挑战。《巴拉梅特或被扼杀的纯真》(1625)这部"真正的祖国戏剧"成为诗人受迫害道路上的第一个路标。希腊军事长官巴拉梅特成为罪恶阴谋的牺牲品，他的悲惨命运使尼德兰人立刻联想到对奥尔登巴纳弗尔特的镇压，这次事件也使冯德尔对社会制度的合理性产生怀疑。幸亏有朋友们的帮助，冯德尔才逃脱了他剧中主人公的悲剧命运。

冯德尔继续与正统的加尔文宗暗中较量，他创作了一系列《圣经》题材的悲剧(《兄弟》，1639 年；《约瑟在陀方》和《约瑟在埃及》，1640 年；《彼得和保罗》，1641 年；《所罗门》，1648 年；等等)。冯德尔的诗体讽刺作品，表现力特别强，表现的范围非常广阔——从阿姆斯特丹略带粗俗的街头方言小调到慷慨激昂的正规演说，这种形式是他人无法复制的(《乞食团的晚祷》，约 1619 年；《鸡窝里的罗梅尔波特》，1627 年；《鱼镖》，1630 年；《铁刷子》，1630 年；等等)。自 1621 年起冯德尔脱离了所有宗教组织，基督教新教阿

明尼乌派运动转入低潮以及他们的消极情绪和妥协思想使冯德尔拂袖而去。政治希望的破灭使他极度痛苦，这一转折在思想艺术上的标志是表达内心不安和绝望的巴洛克主旋律的加强。古典主义国家制度思想被动摇了，并为历史进程所否定，但关于人类个性的崇高价值观的相关概念却得以保留并复杂化了。

1641 年，冯德尔转而信仰天主教，这不仅是对加尔文宗专横倾向的抗议，加尔文宗是获胜的资产阶级——商人、食利者和企业主的精神旗帜；冯德尔与加尔文宗的决裂，尽管从形式上看很矛盾，但显然也说明他坚决反对日益暴露其本质的资产阶级的反人文主义的顽固道德标准。冯德尔这一时期的作品《神圣的女殉难者的信》(1642)和论文《格劳秀斯的遗言》(1645)，三篇诗歌组成的教谕长诗《教堂的秘密》(1645)是作者“转变”的自传。因而，这些作品及后期的许多宗教题材的作品(论著《对上帝和宗教的思考》、长诗《施洗者约翰》，1662 年，等等)，已不能仅仅看作是热情洋溢而又学识渊博的新教徒的神学试作。在作品中冯德尔寻找的不仅仅是“新上帝”、“平静的港湾”、“弥撒中的美”(确有这样的解释)，而首先是内心的信仰，他谴责那些贪财贪权的人并为受苦受难者进行辩护，总之，冯德尔试图在天主教中寻找一条摆脱现实生活矛盾对人的物质和精神上的束缚之路。

229·



“斯哈乌别尔赫”剧院的舞台 版画 1658 年 阿姆斯特丹

认为冯德尔巴洛克风格的思想基础是反宗教改革，这并不正确。改革还是反改革对冯德尔来说并非非此即彼。对普世主义的孜孜追求一方面不允许他否定自己的过去；另一方面，他把普世主义放在一切尽善尽美的教义之上，不论是再洗礼派、加尔文宗还是天主教。最后，我们认为，冯德尔就像一个世纪前的伊拉斯谟一样，认为天主教是独特的具有“悲剧”色彩的《圣经》人文主义的精华。《圣经》人文主义在十七世纪得到泛诡辩派和神

秘教派成员的丰富和发展(冯德尔曾是汉堡泛诡辩派的成员),它信仰和平主义思想和全世界基督教统一运动(为抵抗土耳其的威胁而开展的)思想,崇尚有道德的人。伊拉斯谟有关人是天与地的结合体的思想在冯德尔的巴洛克戏剧中得到了发展,更确切地说是保留下来,因为十七世纪的世界日趋复杂,个性对自然和社会生活的依赖越来越强,而资本主义制度的现实粉碎了人文主义者关于社会的不切实际的计划,天与地的结合成了遥不可及的目标,而实现目标的途径只有一个——上各各他山,自我完善的方法也只能是放弃个人利益。因此弥赛亚的追随者(如约瑟和大卫)成为冯德尔笔下的主人公也并非偶然,冯德尔悲剧中的主人公常常头戴斯多葛主义的荆冠。

在悲剧《玛利亚·斯图亚特》(1646)中,女主人公玛利亚·斯图亚特的崇高、伟大和坚韧不拔与伊丽莎白那清教徒式的冷酷无情和飞扬跋扈形成鲜明对照。虽然玛利亚这一人物形象具有当时宗教哲学剧中某些抽象的、典型的基督殉难者的特点,但玛利亚以其纯洁的人格魅力、高尚的道德、优秀的品格吸引观众,并同时以此经受自身疾病和精神上的痛苦。作者根据自己的喜好将人物的历史原型理想化了。“玛利亚·斯图亚特或称受难的女王”后来成为一段著名的情节。审判玛利亚的一场戏写得非常有力,完全符合当时的时代精神,当时决疑法在教会、法庭和大学的讲坛上取得了胜利。这部作品再次引起冯德尔和当权者之间的冲突。

·230

悲剧《琉西发》(1654)重新提出和社会邪恶势力作斗争的问题。骄傲的天使们面对上帝的不公正不是懦弱忍耐,而是奋起反抗,虽说没能成功,但并不屈服。如果仅仅认为琉西发派的暴动象征荷兰争取独立的战争,上帝象征西班牙国王,亚当象征红衣主教格朗维尔,上帝的代理侍从琉西发象征总督威廉·奥伦治,这是不够的。冯德尔的这部作品充满政治暗喻,但作品的寓意不仅限于此。

琉西发的形象包含着资产阶级政客的某些典型特点——自私自利,善于蛊惑人心和玩弄人民大众的感情,碰到强敌容易动摇妥协,报复心强。广义上讲,琉西发形象可以看作是作者预见到的资产阶级个性特点的折射,这是自我表现个性的文艺复兴式自由一种荒谬发展。琉西发勇敢地起来暴动并不是为了大众利益,而是出于对权力的无法遏止的贪婪。在起义中起决定作用的是暴动的天使——琉西发派,他们和琉西发之间存在着明显的差异,这使戏剧冲突呈现出多面性。冯德尔非常同情琉西发派,他们因为上帝的专横深感痛心并奋起捍卫自己的权利,但却消极地轻信了作者十分痛恶的善于诡辩和蛊惑人心的琉西发之流——贝尔齐乌尔和其他“暴动统帅”的话。从琉西发派的哀怨声中可以听到广大被压迫人民深深的不

满，这些不满在冯德尔所处的时代多次通过城乡起义的形式爆发出来。摄政者察觉到戏剧的寓意，在该剧上演两次之后就将其从"斯哈乌别尔赫"剧院的演出剧目中删除了。

和冯德尔的其他优秀悲剧一样，《琉西发》的特点是叙事性，特别是使用大量绘声绘色的独白、叙述，让人感受到一种雕塑家的手笔（如：亚波伦对人间天堂的描写和乌里伊尔关于天堂之战中的描写），以及一种被冯德尔作品的第一位俄罗斯研究者科尔萨科夫称为"埃斯库罗斯式的描述方法"。冯德尔的这部戏剧与绘画中他所喜欢的画家鲁本斯的《末日审判》或丁托列托的《大天使米哈依尔与撒旦之战》在内容上似乎最为相似。至于说到音乐，如果将冯德尔的作品比作十七世纪社会巨变中产生的一种个人独唱和强大的合唱相交融的体裁——清唱剧的话，则《琉西发》无愧于此。

《琉西发》的人文主义观念和造反主题在悲剧《亚当在流放中，或独一无二之剧》(1664)中得到进一步的发展，该剧描写的是"首先被创造出来的一对"的堕落及被逐出伊甸园的故事。因此两部戏剧常被人们相提并论，并和戏剧《挪亚，或初始世界的毁灭》(1667)一起被称为"初始世界的沦落"三部曲。除此以外，冯德尔还创作了几部预示着专制统治必然灭亡的悲剧(《莎尔莫尼，或埃利德国王》，1657年；《阿多尼斯，或贪权的悲哀》，1661年；《崇祯，或中国统治的灭亡》，1667年，等等)。但在皇袍下，在关于皇位继承的争论背后，人们却能清晰地感受到作者备受时代矛盾折磨的痛苦心灵。作者艰难的个人生活经历深深地融入了戏剧中。因此，戏剧《大卫在流放中》以及《复职的大卫》(1660)和《法厄同》使人感受到父亲面对走入迷途的儿子约斯特的痛苦心情。冯德尔像霍夫特和列夫显一样，由于受到时代风气的影响，在表露自己的感情时非常含蓄，避免使用直接的自传形式。

这期间冯德尔还翻译了一些古希腊悲剧和亚里士多德的《诗学》，这使他对悲剧冲突的本质有了更深入的了解；冯德尔艺术观的重心从古典主义转向巴洛克。冯德尔的创作初期被称为"罗马"时期(1610—1640)，这一时期他迷恋塞涅卡，他认为悲剧主要是描写危及社会、人民、英雄人物生活的外部世界的震荡（耶路撒冷的沦陷、扫罗族的毁灭、圣乌尔苏拉和它的"基督姐妹"的刺杀活动、圣徒彼得和保罗的死刑），主人公的本身不存在悲剧性的矛盾（盖斯布雷赫特、巴拉梅特、约瑟、圣乌尔苏拉、玛利娅·斯图亚特）。而在《所罗门》，特别是在《琉西发》中则出现了新的悲剧观念轮廓——导致灾难性结果的内部冲突、相互矛盾的欲念之间的冲撞。人类的"自我"概念、人的心理和社会决定力量的概念得到增强：命运，这种外在并与人敌视的力量现在由人自己来创造，尽管有些盲目。从广义上来说，冯德尔把接近文艺复兴传统（在"列杰莱克尔"那里就是如此）的善恶对立发

展为善恶之间的辩证冲突，善恶可以相互结合，相互转化。对“什么是真理”这一问题的回答变得更为复杂了，它的答案不可把握了。

冯德尔创作的第二阶段是“希腊”阶段（1650—1670），这期间最有意思的悲剧是《耶夫法依》（1659）。剧中以色列的军事首领耶夫法依为了得到耶和华的帮助来战胜安蒙尼特人，许下了轻率的诺言，以他独生女儿伊菲斯的生命（伊菲斯使人联想起伊菲革涅亚）为代价。主人公经历了痛苦的内心斗争，他是一个工具，也是一个牺牲品。在父女之情和宗教责任的冲突中责任战胜了感情，但兑现诺言后，杀死女儿的他开始诅咒自己。耶夫法依温顺的妻子菲洛佩在失去女儿后变成了一头激怒的母狮，甚至神甫们都反对这种献祭。但如果就此下结论说冯德尔再次抨击了丧失理智的宗教狂热和“血淋淋的凯旋”，这是不够的。耶夫法依的话语另有所指：上帝等同于良知，在英雄面前是不可回避的道德选择问题，作者并不认为对这一问题的决定是单义的。“耶夫法依的悲剧在于（对每个人都一样）他无法既实现自己的思想而又不玷污自己”（蓬霍夫言），例如，是与自己的良心做交易或是与亲人的生命做交易。冯德尔的时代不止一次地向他证实这一点，因此与时代血肉相连的冯德尔开始寻找其中的“悲剧根源”。

冯德尔的悲剧《琉西发》第一版的扉页
1654 年 阿姆斯特丹

但认识这一“根源”并没有使冯德尔停止渴求和寻找根本的、固定的生活价值和人们动荡生活的最终支点。这是巴洛克风格的作家所特有的事物观。但如果只看到冯德尔戏剧中所包含的天主教教义以及对神人的行为和苦难的改编，那不管人们对冯德尔的作品研究多少次，都未必能将冯德尔戏剧特别是第二阶段的作品中的思想内涵一一阐明。归根结底“寻求上帝者”冯德尔就像他作品中的亚当一样，最终信仰的是有强弱之分、美丑之分的凡人。他明智地热爱人们，同情他们在这个充满矛盾的世界上所遭受的无可逃遁的苦难，这在冯德尔的后期悲剧中表现得尤为深刻。

《耶夫法依》只是冯德尔巴洛克观念的最鲜明的例证。非此即彼的残酷抉择是冯德尔大多数悲剧的心理基础，包括第一时期的一些作品。不管主人公作出何等决定都将面对可怕的损失甚至是灾难，却无从妥协。熊熊的太阳之火、滔滔的洪水之波冲垮了城墙，地狱之门敞开了，伊甸园和整个地球将要毁灭。外部世界的灾难不仅突出了人们把世界看成不可理解的悲剧性混乱而产生的新的惴惴不安的心情，同时还经常起着象征作用——单独或作为一种背景对主人公的精神悲剧进行心理上具体的或概括的刻画。同样，人物本身也起着一种象征作用，尤其是主要人物，同时次要人物对主要人物的某些特点起着补充作用（如所罗门的尘世罪过通过他的妻子西多尼亚来体现，对崇高责任的信仰通过祭司长来深化等等）。

232・

中心冲突在各种抽象层次上（思想、派别、个人之间的斗争以及主人公的自我斗争）以及两个世界间展开——天国（在神学方面）和人间（在历史文化、政治、心理方面）。尽管故事看似简单甚至单调，但戏剧创造中逐渐形成的对照使故事本身具有多义性和象征性。冯德尔的作品从一开始便只面向积极的高素质读者，从来不属于通俗作品之列。剧作家冯德尔这一独特的“令人费解”的风格在某种程度上是由于个人生活和全人类生活本身的复杂性以及作者创作过程中不断变化的世界所造成的。

假如说，冯德尔认为自己的艺术技巧在《琉西发》中达到顶峰，那么，他最得意的作品是《耶夫法依》，这部作品中古典主义原则表现得最为充分。有人恶意攻击说，冯德尔是手拿斯卡利杰的《诗学》来创作悲剧的；众所周知，斯卡利杰在散文体的《尼德兰诗歌艺术导言》(1650)中教导青年诗人应遵循的作诗的范例和规则。但首先，风格的“正确性”、风格摹拟、效仿古人以及将同时代生活神化都是先辈留下的遗产；其次，因为当时尼德兰的巴洛克理论尚未出现，古典主义理论是冯德尔探索创作方法的主要理论基础。

尼德兰人文主义的伟大继承者冯德尔的创作中所特有的古典主义并不仅仅出于对传统的忠诚和理论上的饥渴。在创作《圣经》和神话题材的悲剧作品时，冯德尔还对有关世界、社会和人类的一些问题进行了思考，这些问题曾困扰着他同时代的一些最伟大的唯理性主义者，其中包括霍布斯、笛卡尔和斯宾诺莎。因此，冯德尔的巴洛克和古典主义相结合的创作手法的根源应从哲学和认识论方面，从理性和非理性的客观关系中来寻找。至于说到原则，那么斯卡利杰的《诗学》（事实上是亚里士多德的《诗学》）至多是给冯德尔阐明了戏剧创作的方法，而不是提供这样的方法。

冯德尔在作品的形式上处理得非常自由。例如，他的很多悲剧中有抒

情主线，有大量的插叙和生动的描写，这些都制约着外部情节的发展(因为内部情节是基础)。在人物中通常没有传统的报信人——幕后发生的故事有机地融入一位主人公的叙述中，没有亲信，而代之以合唱，但合唱“符合时代和主题精神，正如神圣的森林中祭司的合唱，正如喧闹的市民大会上人民的呼喊”(科尔萨科夫语)。最后，在最“正确的”悲剧《耶夫法依》中，冯德尔实现了一个明显的“突破”，首次在尼德兰戏剧中放弃了亚历山大诗体，而运用了五音步抑扬格(更准确地说是抑扬格五音步韵律)，因为后者更具口语特点，更符合该作品独特的个性特点(另一个特殊的例子是《教堂的秘密》)。

三一律使内部情节得到最大限度的压缩，把各色各样及不同时期的力量的相互斗争集中在一个主要冲突中，古典主义形式又从整体上组织、规范、控制着一个充满火热激情、冲突不断和突变事件频仍的世界，这种人的内部和外部的混乱最有利于用巴洛克方法加以表现，而冯德尔为了更好地理解和把握这种混乱，就极力去减少并使之明朗化。

如果对冯德尔风格的生命有机体进行分割的话，则势必使之遭到破坏。在某种程度上可以勉强将其比作雅·万·康彭设计的阿姆斯特丹新市政厅，其古典主义骨架上充填着巴洛克血肉。鲜明而极具表现力的语言(具有巴洛克风格典型的对意义作暗示的“引申”)，想象力惊人的隐喻，富有表达力的重叠，大胆的夸张，同义词的重叠，同语反复，赘语，引喻——所有这些都使作品产生动巴洛克戏剧特有的活泼、色彩鲜明、充满动感(在所有的词类中冯德尔偏爱动词也不无道理)的结构艺术成分，事实上这种艺术成分均服从于严格的，与逻辑和感情发展相一致的节奏：涨潮、高潮和落潮，各阶段的发展进程、有规律的结尾合唱、停顿。此外，后者还在理想和真实、艺术和现实生活之间搭起了一座“巴洛克”桥梁。整个戏剧也融入整个时代和历史的潮流；就像生活本身，他的戏剧不喜欢封闭的体系：戏剧通常在拉开帷幕之前就已开始，而结尾总是把视线投向未来(如：在《琉西发》中人物的塑造在情节发动前就已开始，而剧终的合唱则预示着主人公的悲惨命运)。

·233

被古典主义方法所压制的传统巴洛克的蓬勃生命力在冯德尔的创作中呈现出独特的面貌。曾经深深影响伊拉斯谟的人文主义观并在伦勃朗的绘画中得到崇高诗学再现的对现实的最健康的情感，仿佛已经悄悄地冒出头来。冯德尔的诗歌将古典主义程式化的潜力发挥到极点，他的诗歌最终也受到真实生活的鼓舞。正如他同时代的许多人一样，冯德尔总是说，生活就是一座剧院，而戏剧本身就在为改善这种生活而斗争。

冯德尔还非常熟悉另一个格言：“诗歌是会说话的绘画”。在创作中，冯

德尔用各种各样的笔调使业已成熟的尼德兰语言放出异彩。除了戏剧作品之外,冯德尔的诗歌,特别是他为新市政厅、剧院、商场和一些知名人士所写的“应景诗”也充满巴洛克因素,甚至有过之而无不及,这些诗歌将普遍事实与优美词句融为一体,组织巧妙,但不落俗套,是对诗歌形式的天才的自由发挥。冯德尔的个人感知力在翻译作品中同样得到体现:例如,将《大卫王的竖琴歌曲》(1657)与赞美诗,或者将他的《厄勒克特拉》与索福克勒斯的原著进行比较时,对原著所加的巴洛克修饰和动感就显得相当引人注目。

冯德尔标志着尼德兰文学的一个时代,但他并未创立大的流派,他的戏剧创作的追随者中较突出的有阿乌丹、安斯罗、安东尼德斯·万·登·古斯、罗特冈斯、布朗特(他也是第一位冯德尔传记作家)。冯德尔的悲剧在十七世纪下半叶被斯哈乌别尔赫剧院的新摄政者雅·福斯所主张的“所见重于所闻”的巴洛克“机器悲剧”赶下了舞台。

冯德尔的创作对确立十七世纪尼德兰文学的地位、它的广泛的社会联系以及对西方文学的影响等问题都起着很大的作用。早已有人研究过冯德尔对格吕菲乌斯的戏剧和第二西里西亚派诗歌的影响问题,特别是《失乐园》的作者是否借鉴过冯德尔作品的问题。后来,学者认为,格劳秀斯的悲剧《被逐的亚当》对弥尔顿的长诗主题和整体结构也有影响,这位英国诗人对格劳秀斯本人也颇为熟悉。文学史学家还发现海因修斯对奥皮茨(表现在《德国诗论》中),对瑞典和法国的一些新拉丁语诗人、对法国和英国古典主义理论家都有很大的影响。在霍夫特和赫伊亨斯的创作与外国文学的相互联系方面的研究也取得了丰硕的成果,其中也包括对卡茨和尼·海因修斯的翻译作品的研究。从更广泛的意义上说,十七世纪的荷兰文学的次要方面(如果可以这么说的话)也引起了外国读者的兴趣。这一时期的尼德兰作为被教会追捕的进步思想家(笛卡尔、培尔和洛克)的政治避难所,作为欧洲最大的出版和教育中心,起着积极的文化中介作用,促进了尼德兰的哲学思想和艺术作品的对外传播。

但后一点与冯德尔同时代的许多小字辈并无联系,他们大约从1670年(第一个“诗歌协会”的成立之年)起就和具有古典主义倾向的装饰派画家(凡·德尔·海尔斯特、K.内彻等)一起,努力用外来的法国古典主义文学来丰富与人民的土壤相脱离的本国文学,但他们没有越出古典主义诗歌原则和形式技巧的雷池。这方面唯一的例外是扬·列根(列耶日斯基)(1649—1712)的早期创作,他著有诗歌集《荷兰的里拉琴》(1671),作品的巴洛克程式带有神秘论倾向(列根受到伯麦的影响),但并没有妨碍它自我表现(虽然“不符合时代”)生动、真诚的快乐生活。但后来他也

创作过一些冷静的小市民教谕作品，这些作品与对古典主义的模仿和表面的崇拜一起，成为荷兰艺术文化发展过程的“黄金时代”留给十八世纪的文学遗产。

5. 世纪末文学

由于热衷商业和资本积累，荷兰资产阶级渐渐丧失了历史先进性，转变为食利者和富足的贵族阶层。十七世纪下半叶民众对民主革命彻底丧失了信心，在广大的城乡富裕阶层中滋生出一种狭隘的资产阶级情绪，当时各 ·234 个思想艺术流派的作家所创作的道德教谕文学正好迎合了这种情绪。雅可布·卡茨(1577—1660)是两个多世纪来尼德兰(而且不仅是尼德兰)小市民的使徒，他是西兰岛的显贵，曾是重要的国务活动家(卡茨在德国特别知名，俄罗斯对他也不陌生，曾经翻译过他的作品，并且科尔萨科夫曾写过一部专著《雅可布·卡茨，诗人、思想家和社会活动家》，1839 年)。他的长诗《婚姻》(1625)、《订婚戒指》(1637)、《暮年》(1656)等都是押韵体的治家格言形式的作品，通俗易懂，不无幽默，是勤勉虔诚的主人充满睿智的经验之谈。艾·维尔哈伦指出：“作为一个风俗画家，卡茨总是与一切强大、深刻和高尚的东西直接对立”，在他那儿找不到任何“光明和神圣的火花”。卡茨由于倾心于教谕象征题材(诗集《新旧时代之镜》，1632 年)，因此经常流于自然主义的家常琐事。总之，可以将卡茨的诗歌和尼德兰描写日常生活的现实主义中的资产阶级保守倾向联系起来，这种倾向自十七世纪三四十年代起在绘画中表现得越来越明显(多乌、梅特絮、霍赫等)，而在文学中则表现为十七世纪最后三四十年的流浪汉小说。

当时尼德兰翻译了大量著名的外国流浪汉小说，如：《托梅斯河上的小拉撒路》(1669 年，译自 1579 年的法文版)，《古斯曼·德·阿尔法拉切的生平》(第二卷，1665 年)，《布斯康》(1642，1699)，《弗朗西昂》(1669)及塞万提斯的几部小说，这为尼德兰流浪汉小说的出现准备了条件。按出版者的要求，译者全力以赴传达引人入胜、错综复杂的故事情节，经常将细腻的内容和语言作粗俗化处理，在一些伤及宗教感情的地方作一些删节。所有这些都决定了它同时具有尼德兰原创小说的特点，尽管严格说来，这样的小说不仅在文学发生学方面不可能是原创的，因为它利用了翻译的原著(甚至不能称为翻译，因为当时西班牙语和法语在尼德兰甚为流行)，而且职业流浪汉在十七世纪下半叶的尼德兰条件下并不存在。

流浪汉小说的根本目的是娱乐大众，因此其中没有对社会的、经济的或政治的弊端提出批评，更不用说反教会言论了。尼德兰作家很少关心自己

的作品是否有认知价值。在流浪汉小说中既包括很多平庸之作，也包括一些优秀的范例，如《奢侈的孩子，或海牙的风流女》(第二版，1679 年)，《两个著名的成功少年，或美好生活和托伦弗里特的绅士米哈埃尔·万·登·姆谢尔和尼克拉斯·德·莫兰别的神奇历险记》(1681)，在某种程度上还包括《神奇的会说话的杜卡特》(1682)。

尼德兰流浪汉小说的代表人物是著名的作家尼古拉·海因修斯(1656—1718)，他是丹尼尔·海因修斯的孙子，尼德兰流浪汉小说的优缺点在他的作品中都有所反映。作家的一生充满坎坷，就像他作品中的主人公一样：他曾卷入一桩谋杀案，越狱后浪迹欧洲。在成功翻译了斯卡龙的《滑稽小说》(《滑稽小说，或称高尚的丑角》，1678 年)之后，他创作了《米朗多尔的轻浮、有趣而奇怪的生活》(首次出版大约在 1678 年)。尽管情节是借用的(借自塞万提斯、克维多、斯卡龙等人的作品)，尽管他完全忠实于该体裁的传统创作要求(错综复杂的情节、情节的对称、小插曲等)，但海因修斯成功地创作出一部完全独特的艺术作品。首先，读者在熟悉的日常生活场景、典型的室内装潢和风景以及对次要人物生动的描写中，看到了自己的祖国尼德兰。其次，主要人物是家道败落的十足正派小市民，剧终又结局圆满(流浪汉角色转而由主人公那放荡不羁的弟弟担当)。第三，整个小说的基调，虽然具有某些社会讽刺色彩，仍保持着加尔文教的虔诚，而对天主教神甫和流浪丑角的描写则非常尖刻。作者没有采用直接的说教，而是将其贯穿于整个故事之中。

海因修斯的第二部作品《唐·克拉拉谢尔·德·冈塔尔诺斯，或疯狂的云游骑士》(1697)，是根据杜维尔基耶的《抑郁骑士》改编的，是一部对骑士小说的笨拙的摹拟之作，总的来说不脱《米朗多尔》[1]的框架：主人公正直善良，次要人物都是流浪汉骗子，结局除了该死的坏蛋外皆大欢喜。如果说在西班牙的流浪汉小说中主人公流浪汉骗子客观上以自发的社会 235· 反抗者面貌出现的话，那么荷兰小市民早已忘记了自己的祖先——乞食团，而屈服于资产阶级最基本的“美德”——被占统治地位的宗教神化了的贪婪。尼德兰的流浪汉小说不可避免地丧失了现实主义基础，也不可能留下深深的印记。而十七世纪实力不同的许多戏剧家(如霍夫特、赫伊亨斯、福根勃洛赫、阿谢列因、贝尔纳基等)努力探索的具有民主精神的现实主义喜剧，造就了十八世纪上半叶“荷兰的莫里哀”——皮捷尔·兰亨代克。

---

① 1675 年，荷兰的一本流浪汉小说。——译注

第九章 德意志文学

1. 十七世纪初的德意志

如果说，十五至十六世纪的德意志文学仍保留着中世纪晚期的主题和形式，与文艺复兴时期的其他欧洲国家相比显得极为落后，那么，到了十七世纪，尽管历史条件不尽如人意，但德意志文学在很大程度上摆脱了陈腐的特点，开始走进同时代欧洲文学的行列。

十七世纪以前，德意志的社会、政治和经济非常落后，当时的德国是个落后的农业国，封建反动势力极为猖獗。诸侯们从宗教改革和农民战争的悲惨结局中攫取了巨大利益，但事实上他们又被神圣罗马帝国所控制。皇帝的权力不断扩大，甚至影响到哈布斯堡王朝的世袭统治。

十七世纪初，地方诸侯的权力越来越大，德意志的分裂日趋严重，诸侯对国家利益漠不关心，混乱和内讧引发了连绵不断的宗教斗争。德意志事实上已分裂成新教控制的北方区、天主教为主混以其他宗教的西南方区和纯天主教的东南方区。同时，哈布斯堡王朝在政治上与当时欧洲最反动的封建天主教势力相勾结，显然不会给德意志带来任何好处。皇帝和诸侯之间的斗争更加剧了内讧，很快一些外国势力便插足其中，企图利用德意志政治上的软弱捞取私利，而皇帝和诸侯也都希望自己有强大的同盟，他们便自愿引狼入室，这使情况愈加复杂。

为了抵制日益兴盛的天主教势力，信奉加尔文教的公爵们和德意志南部和西部的新教城市于1608年联合成立了福音主义新教联盟。而信奉天主教的公爵们则针锋相对，在巴伐利亚公爵的领导下于1609年建立了自己的军事联盟——天主教联盟，该联盟与皇帝、罗马教皇及西班牙相互勾结。但是这一封建势力的联合不仅是因为两个封建阵营之间的对立，而且是因为十六世纪末开始的德意志人民解放运动又不断高涨起来，这引起了统治阶层的极大恐慌，因为他们对1525年的人民战争记忆犹新。1595到1597年间，奥地利爆发了农民起义，城市的底层民众也发生了骚动，人民的民族解放运动虽然被德意志容克地主的统治镇压下去，但也使局势更为错综复杂。1618年捷克奋起反抗哈布斯堡王朝，参加武装起义的还有摩拉维亚、西里西亚、匈牙利及其他一些地方，但起义遭到了天主教军队极其残酷的镇压。由于受到同盟军胜利的鼓舞，支持皇帝的西班牙军队开始插手新教宫廷的事务，随后丹麦、瑞典、法国军队也纷纷加入，很快战火燃遍了整个德意志，给德意志带来无穷灾难的三十年战争（1618年到1648年）开

始了。

连绵不断的三十年战争使德意志帝国遭到了严重的破坏,变成一片废墟。只有瑞典、法国及一些地方诸侯(勃兰登堡、巴伐利亚和萨克森)从中获得了好处,扩大了各自的势力范围。德意志的人口从一千六百万骤减至六百万,空旷的城市中到处有狼群漫步。最珍贵的文化遗产有些被毁,有些被洗劫一空。1648 年 10 月 24 日,威斯特伐利亚和约签订,德意志的政治分裂局面最终形成。诸侯们获得内政外交的绝对自治权。此后,饱受战争创伤的德意志经历了长时期的恢复阶段。后来人们还经常回想起这场战争噩梦,生怕战争卷土重来。

236·

十六世纪末,市民阶层渐渐失去了往日的性质,十七世纪主宰国家社会和文化生活的已经不是自由的城市,而主要是依靠封建势力的诸侯宫廷。许多专制君主不惜任何代价,极力模仿欧洲,特别是法国的豪华宫殿。他们希望自己的宫廷里不仅拥有私人的官员和士兵,还要拥有自己的诗人和作家。这些诗人和作家有不少来自市民阶层,德意志统治者很乐意授予他们贵族称号。但小小的德意志诸侯不可能给祖国文学提供伟大的民族思想,因为他们自身的存在就破坏了祖国如此不可或缺的民族团结。因此,很自然,那些关心祖国命运的优秀诗人不愿为了小小的地方利益而创作,他们的许多作品远远超出了宫廷生活的狭小空间。十七世纪的文学作品包括诗歌和散文中还能听到人民的声音,特别是那些描写三十年战争苦难的歌谣更给我们留下了深刻的印象。

但给德意志的生活带来深深悲剧的不仅仅是战争的灾难和恐怖,而且还有嚣张的反宗教改革运动,根深蒂固的宗教冲突,飞扬跋扈的封建反动势力,二十至三十年代农民由于绝望而爆发的暴动,以及对女巫的狂热追捕、鼠疫等一系列灾难。举国一片混乱,人心惶惶,充满矛盾和荒谬,许多人不再相信人间的生活,而将目光投向彼岸世界。人们满怀希望和又充满恐惧地等待着末日审判的到来。在战争年代,这种世界末日论尤其猖獗(匿名诗歌《预言末日审判》等)。

因此,在十七世纪的德意志,巴洛克主题和情绪大为流行,认为人只不过是脆弱而可怜的世界上的过客。这种观点并非天主教所特有,反宗教改革运动者也极力鼓吹类似的论调。但这种通常具有狂热性的对彼岸的激情,完全没有将人从德意志作家的视野中排除出去。应该指出,正是从十七世纪起,作家们对人的精神和个性世界的兴趣增强了,个性化的诗歌也在文学的发展过程中占据着重要地位。在十五至十六世纪,小市民阶层的教谕诗淹没了抒情诗,似乎只在一些民间歌谣、福音诗和一些拉丁文诗歌中才有一些抒情成分。十七世纪,个人抒情的成分在德意志的诗

歌中才真正出现,并在很短的时间内得到蓬勃的发展。抒情因素在巴洛克诗歌或一些与巴洛克诗歌有这样或那样联系的诗歌中表现得尤为明显。在当时的德意志,巴洛克文学在相当长的时间里对国家的精神生活起着决定作用。在战前产生的古典主义虽有着良好的开端(奥皮茨),却被一系列可怕的现实漩涡吞没了。但是,巴洛克文学以其极强的艺术感染力和激情反映了德意志人民无比悲惨的生活,德意志文学几乎所有主要体裁中都充满了巴洛克情绪,包括抒情诗、戏剧(格吕菲乌斯)和小说(莫色洛史)。大约到了十七世纪中叶,即与伟大的民族运动高涨直接相关的时期,巴洛克文学成了德意志人民痛苦生活的传声筒。其特点是具有强大的精神力量,表现出对周围丑恶生活的激烈反抗。而到了战后时期,巴洛克文学则表现为高雅的贵族沙龙文学,脱离了生活,失去了往日的率直和悲剧力量。十七世纪末,反对矫揉造作的高雅文学的呼声越来越高,这在着力客观描写普通人的艰难生活的民主小说(格里美豪森)中表现得尤为突出,同时也表现在为戈特舍德改革奠定基础的争取"良好趣味"的斗争中。

2. 奥皮茨和十七世纪最初几十年的德意志诗歌

十七世纪初最重大的文学事件当属新的文学流派,即所谓第一西里西亚派诗人的活动,其领袖人物是西里西亚人马丁·奥皮茨(1597—1693)。诗选《美丽的花圃》(1601)的作者杰奥巴尔特·赫克和把庄严的颂歌体裁引进德意志诗歌的格奥尔格·鲁多尔夫·韦克黑尔林(《颂歌集》,1618—1619年)这两位才华横溢的诗人为这一新流派后来的成就奠定了基础。西里西亚派可以被看作是德意志市民阶层古典主义的初期阶段,它一方面与文艺复兴时代人文主义诗歌有千丝万缕的联系,另一方面又接近于巴洛克风格。西里西亚派的宗旨是把德意志文学从中世纪的桎梏中解放出来,赋予其"理智"规范,使其步入当时欧洲文学之列。

· 237

《德国诗论》(1624)是西里西亚派的重要宣言,是第一部用德文写成的诗学著作。奥皮茨在书中借助古希腊罗马和文艺复兴时期诸作家的威望,包括斯卡利杰和龙萨,坚持"理智"和"良好趣味"的原则。在他看来,十六世纪的市民诗歌庸俗而粗糙,他认为这与欧洲文艺复兴时期的文学经验,而首先与古希腊罗马的文学传统背道而驰。他认为,"诗人应广泛阅读希腊、拉丁著作,这对他掌握诗歌创作技巧大有裨益"。这里奥皮茨所指的不仅仅是诗歌的精细修饰,而且是要寻找一种更"高尚"、更"尊贵"的风格,使德意志的文学创作脱离市侩习气,因为真正的艺术应该包含丰富的思想和



马丁·奥皮茨的肖像 版画
雅可布·万·德尔·盖坚 1631年

感情，而不应只是可以随心所欲玩弄的拨浪鼓。虽然作为一个宫廷诗人，奥皮茨自己也曾不得已作过一些肤浅的“应景诗”，但他也因此更坚决地号召同时代的诗人全力以赴为促进祖国文学的发展而努力，关心德语的纯洁化问题，使“德意志诗歌放射出它早该具有的光辉”。

奥皮茨追随文艺复兴时期的人文主义者，他坚信“文学的目的在于模仿自然”，但他又补充说：“它（即文学）不应描写事物所表现出来的样子，而应描写其可能或应该具有的样子。”但这并不是说奥皮茨和其他许多德意志巴洛克诗人一样，为了超情感的世界而否定现实世界，奥皮茨在这里指的是他所一贯坚持的现实尘世生活的理想模式。他反对十六世纪平淡无味的粗鲁的形式，追求道德和美学的完美，希望生活灿烂美好，虽然生活已被战争和德意志的社会制度弄得残破不堪、贫困无比。当然奥皮茨也常违背自己的理想主义倾向，谈起严酷的现实生活。同时“模仿自然”原则虽然很崇高，但它要求文学必须密切地关注周围的生活。诗人应认识到生活是丰富多彩、千姿百态的，因此“不能用同一种方法来描写所有的现象”，必须找到合适的词语来表达“重要的”、“常见的”和“庸碌的”现象。

奥皮茨致力于建立德意志文学的“秩序”，他明确指出有修养的诗人应该使用的体裁和形式（英雄史诗、悲剧和十四行诗）以及这些体裁的定义和等级。

奥皮茨还非常重视规范的德意志语言的纯洁性问题，它主张排除德意志诗歌语言中的方言土语和外来词。他还为诗歌语言的优雅进行着不懈的努力，主张诗歌“语言要纯洁和清晰”。同时他还涉及韵脚、诗节、节奏和韵律的问题，力图在德语诗歌中建立音节—声调并重的作诗法原则来取代传统的音节自由诗。

奥皮茨的抒情诗回荡着古希腊罗马和文艺复兴时代诗歌的声音，受到同时代人的广泛好评。但人类美好的生活中却爆发了惨绝人寰的战争，如此残酷、如此令人绝望的生活呼唤诗人创作出严肃诗歌，而奥皮茨仍在与之不同地“讴歌爱情和青睐”，这令奥皮茨感到深深的自责（十四行诗《在无限悲伤之中，在卑鄙和痛苦之中》）。

于是奥皮茨开始描写祖国和人民的痛苦和灾难，其中最著名的是《战争灾难中的慰藉诗》（1620—1621 年，1633 年出版），这是一部“英雄体”（亚历山大体）诗歌，作者一反以前的明快色彩，从幻想的云端回到饱经沧桑的德意志现实，在描写残酷的战争和无情的现实的时候，他毫不掩饰内心的巨大痛苦，因为曾经非常美好的德意志如今沦为外国的战利品，尸横遍野，血流成河，祖国的痛苦与日俱增。虽然奥皮茨的笔调凝重，但作品仍充满着一种内在的力量和生机。因为诗人描写的不是淹没于历史长河中的特洛伊战争，而是一场与所有的人息息相关的现实战争。再者，奥皮茨不仅仅是一个历史的记录者，更是一个震撼读者理智和心灵的代言人和宣传者，他绝不希望自己的作品将读者引向绝望。诗歌不应让人们变得脆弱，诗歌应让人们愈发坚强，使人们在不幸和考验中坚强不屈，保持美德，始终不渝地忠于上帝和祖国。这是诗人的使命。

奥皮茨在他的其他一些重要作品中同样是宣传者和教导者。例如，他的教谕长诗《维苏威火山》（1633）描写了人类对伟大的“万物之母”——自然之谜的探索，歌颂了人类智慧的力量，讲述了地震和火山喷发的原因。难道火神的喷发之力可以和席卷德意志的可怕战争相提并论吗？交战者的理智泯灭了，忒耳西忒斯战胜了阿喀琉斯，诗人则祈祷上帝赐予多灾多难的祖国以和平和自由。奥皮茨像其他很多关心祖国苦难的诗人一样，无法不谈论战争。

在《战争之神赞美诗》（1628）中，奥皮茨描写了无数雇佣军疯狂扫荡村村寨寨时的暴行，他还极力想弄清自古以来战争连绵不断的原因，他认为对金钱的贪婪是发生战争的主要原因之一，蜿蜒曲折的文明之路上血迹斑斑。

当然，就像许多人一样，奥皮茨期待和平就像期待最宝贵的财富。和平就意味着德意志的经济崩溃和道德堕落可以从此结束，和平就能够使人们重新劳动和创造。因此在一系列诗歌和长诗（《乡间生活颂诗》，1623 年；《策拉特纳，或内心的平静》，1623 年；《菲尔古特》，1629 年）中，诗人仍坚持讴歌在大自然怀抱中宁静欢乐的乡间生活。他的田园诗并不是华丽的化装舞会，也不是“黄金时代”矫揉造作的文字游戏，而是对那种没有贪欲、没有刻骨仇恨的美好生活的向往。属于这一类作品的还有以散文和诗歌形式写

成的《女神格尔齐尼娅田园诗》(1630),故事发生在诗人的故乡西里西亚和捷克边境的苏台德山区。美丽的女神格尔齐尼娅将诗人和他的同伴引入山里,给他们展示巨大的地下宝藏。紫色的水晶、深红色的石榴石、五彩的玛瑙、透明的金刚石还有其他各种各样的宝石绚丽夺目,令观者大为震惊。山里还蕴藏有许多珍贵的金属,如金、银、锡、铜、铁等。这首不寻常的田园诗有着奥皮茨独特的倾向,诗人坦言,劳动中蕴藏着巨大的财富,引导人民走向生活顶峰的不是宝剑,而是劳动。

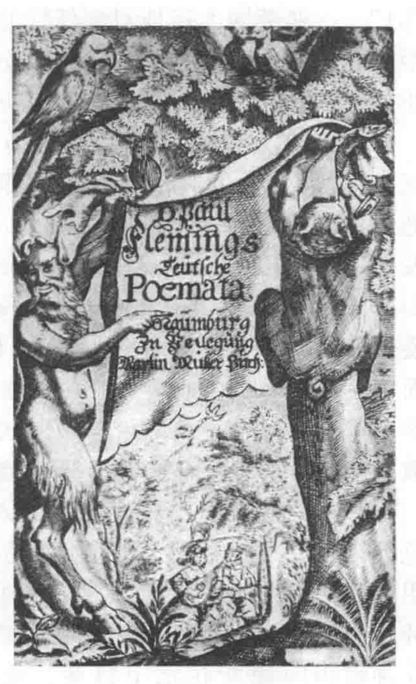
和十七世纪的其他德意志诗人一样,奥皮茨还创作了很多宗教诗。他的这些诗虽然采用的是《圣经》人物形象和情节,却与当时的悲剧事件相呼应。由第八十五首和第一百三十七首赞美诗改编的诗歌(《我们坐在巴比伦河岸上哭泣》)表达了人民的痛苦,在对《耶利米哀歌》的改编中渗透了深深的悲剧色彩。诗人描绘了一片荒芜的景象,人民一贫如洗,没有自由。奥皮茨还创作了英雄主义《圣经》剧《犹滴》(1635),歌颂了一位勇敢的妇女,她除掉了血腥的暴君奥洛菲恩,从而将自己的人民从异族压迫中解放出来,该剧就像是对外国侵略者发出的挑战。

239 · 奥皮茨的翻译作品对德意志文化史做出了重要贡献,他翻译了一些古希腊罗马作品(塞涅卡的《特洛伊妇女》,1625 年;索福克勒斯的《安提戈涅》,1636 年),还翻译了一些同时代作家的作品(巴克利的小说《阿杰尼斯》,1626—1631 年)。他翻译的意大利作家利努契尼的神话田园诗《达芙娜》(1627)也成为德意志的第一部歌剧,由德意志巴赫以前时期最著名的作曲家亨利赫·许茨配曲。

如上所述,奥皮茨在德语文学中"整顿秩序"的愿望完全符合时代要求。在封建君主的支持下,全国各地的许多语言学会和社团都拥护他的主张。1617 年,效仿意大利的粃糠学会[①],在魏玛成立了"丰收学会",奥皮茨是其最早的成员之一。"丰收学会"或称"椰树会"(1651 年起)以及后来的一些其他德语学会(1633 年在斯特拉斯堡成立的"松林学会"等)的宗旨是清除德语中滥用的外来词、方言等。当时的德意志诸侯割据,战争不断,这一为争取德意志民族语言的完善和统一的斗争无疑是爱国之举,一些著名的语言学家和作家纷纷加入其中,如尤斯特·乔治·朔特里(1612—1676),他是"丰收学会"的成员,著有《主要德语详论》(1663),他在书中确定了德语语法规则,描绘了德意志语言和文学发展的广阔图景。像其他许多作家一样,他对德意志的悲惨现状深感痛心,在三十年战争即将结束时,他写了一

① 或译"爱护和纯洁意大利语学会"。——译注

部讽喻剧《和平的胜利》(1642)，呼唤企盼已久的和平能走进被残忍的战神玛尔斯折磨得遍体鳞伤的德意志大地。同时，他揭露了贵族们的矫揉造作，他们在洋人面前奴颜婢膝，还傲慢地认为德语是野蛮和落后的语言。



弗莱明的诗歌作品扉页 1660 年版

但是，各种“语言学会”的活动在德意志美学发展史上的意义，远不如在语言实践上的意义，虽说这种语言实践往往局限在小小的宫廷范围之内，但奥皮茨播下的种子得到了丰厚的回报。

在西里西亚和德意志的其他许多地方，奥皮茨都拥有很多志同道合者和追随者，他们和奥皮茨一样创作了很多世俗诗歌和宗教诗歌，试图丰富德意志诗歌的诗节和韵律形式。即使是宗教诗有时也采用萨福体诗节(赫尔曼)。他们讴歌爱情，诗中的主人公多使用虚构的牧歌式名字(如：青基娅、菲里列娜、菲罗杰塔等)来暗指爱神、自然女神和树神，歌颂上帝的伟大，感慨世间万物的转瞬即逝，评述永恒，赞美友谊、印刷术和音乐，当然，也表达对祖国灾难的痛心。新流派的作家在创作上有很多相同之处，但并不完全一致。例如，西里西亚派诗人具有某种学院派的冷漠和理智，而莱比锡小组则充满了大学生节日宴会上的那种激昂，这个小组最有才华的代表人物毫无疑问是萨克森牧师的儿子保罗·弗莱明(1609—1640)，他是十七世纪最著名的抒情诗人。 ·240

弗莱明崇拜彼得拉克和古希腊罗马诗人，乐于用拉丁文写作，他摒弃平淡无味的庸俗教条主义。他看见激情处处沸腾。它们在热烈的爱情中，在对欢娱和快乐的渴望中，在强烈的色彩变幻中喷薄欲出。诗人卷入快乐的漩涡，开始疯狂地舞蹈，整个宇宙在他的周围形成一个巨大的轮舞，在跳舞、欢腾。绿油油的草地上陶醉在爱情中的牛群在芦笛声中尽情地狂欢，天空中打扮一新似乎要去参加婚礼的星星也在天籁中翩翩起舞，忧郁的乌云似乎在风声、雨声的伴奏下迈开了舞步，波浪也聆听着自然女神的歌声相拥而舞，就连五彩缤纷的花朵也不停地扭动着腰肢，任凭含情脉脉的轻风吹拂着他们含着露水的小脑袋(《舞蹈》)。爱神处处在欢腾，在呼喊，在歌唱，在舞蹈，整个世界因为她那威风十足的步伐而震动。“我想爱你，我应该爱你，我有责任爱

你！”——弗莱明大声地对那任性的美丽姑娘说(《爱情絮语》)。他知道，恋爱中的大自然会为他的幸福而高兴，自然女神会编织五彩的花环，倾听他那欢快的牧笛声，开怀大笑，纵情舞蹈(《只要她愿意》)。

在弗莱明的作品中，世界穿着节日的盛装。金色的阳光洒在地面上为新人祝福，大地的腹部膨胀起来即将生产，绿色的湖面慢慢升起，泉水从大地的血管喷涌而出，谷地在梳妆，平原在打扮，群山穿上新装，“森林的长发”迎风飘扬，天空、太阳、田野、湖泊、泉水、花园、山岩、谷地、森林、群山——一切的一切都齐唱着幸福的婚礼之歌(十四行诗《参加一次婚礼》)。爱情使大地焕然一新。爱情无处不在。欢乐的爱情就像无边无际的大海时而将诗人淹没，时而又将他高高地推上浪尖。对他而言爱情比世间所有的珍宝都更加珍贵(《献给心上人的赞歌》)。哦，他多么希望整个身体变成无数张嘴，他要尽情地亲吻(《接近她的唇》)！

弗莱明的心里不仅充满了醉人的爱情，就连周围宇宙的声音、气味和颜色都令他快乐和欢呼，大自然为诗人献上用自己的果实编织的花环。弗莱明就像一个虔诚的多神教徒，接纳着大自然这奢华的礼物。他倾听森林女神忒里阿特、山岳女神俄瑞阿德斯和大地之神西万尔的声音，他看到江河女神娜伊阿德斯在水中嬉戏。他是一个多神教徒，他迷恋世界的五彩缤纷、壮丽辉煌。他酷爱鲜花也绝非偶然，鲜花在他的笔下可以编织五彩的花环，五月用鲜花打扮少女的脸庞(《为了一位姑娘》)。在他的眼里世界不会没有色彩装饰，大自然也不会像冰冷的石膏模具一样冷漠无情。苍天向人们温情地微笑，谷地身穿盛装，森林飘逸着长发，太阳神福玻斯那灿烂的光辉照耀着一切，这是大众的安慰，这是上帝的美丽(《忧伤》)。

除此之外，在弗莱明的多神教诗歌里也有某些令人不安之处，他的情绪太过激昂，太过宣扬他那激情沸腾的欢乐，似乎想用快乐的感情激流来麻痹自己，因为弗莱明不得不生活在一个残暴、阴暗的时代，因此在疾风暴雨式的快乐背后却始终隐藏着一种思想，认为尘世的一切都那么脆弱、稍纵即逝，他希望情人抓住短暂的欢乐瞬间(《追求快乐》)。因此他在自己的身上执著地寻找世俗生活的支点(十四行诗《走向自我》，1636 年)，尽管他感到内心深处有令他片刻不得安宁的深深矛盾(《和自己争论》)。因此在欢愉地歌颂快乐的太阳和太阳的快乐的同时，他声明，人的内心是痛苦的(十四行诗《他问心无愧》)，在忧郁袭来之时，他甚至想放弃他如此热爱的世界，把它称之为积聚有害气体的“浓烟”(十四行诗《新的打算》)。在弗莱明的身上，酒神的感觉论与宗教的弃世互相冲突，这就是在德意志生活的悲剧情景中诞生的巴洛克精神，这种精神控制着这位天才的奥皮茨派诗人的诗歌。

弗莱明还创作了一些宗教诗歌，改编过大卫的忏悔诗(1631)。他的很多诗歌反映了战争时期的事件。瑞典国王古斯塔夫·阿道夫的胜利令这位路德教派诗人欢欣鼓舞(《感激之歌》,1632年)，而可爱的祖国所处的半死不活的状态又令人不寒而栗(《致奥勒阿里乌斯先生》,1636年)。在《步兵的颂歌》中，他生动地刻画了一个雇佣步兵的形象，他毫不关心为谁效力，只要有高额报酬，只要能掠夺和平的居民。弗莱明盼望有一天战神玛尔斯能停止战争、锻剑成犁(《渴望新生活的颂歌》,1633年)。

1633年和1636年，弗莱明随戈尔什金斯基公爵的外交代表团出访俄罗斯和波斯，这是他生活中的一件大事。为他提供考察机会的是外交代表团书记亚当·奥勒阿里乌斯，一位学者、文学爱好者。弗莱明成了“德意志的阿尔戈船英雄们的俄耳甫斯”(希勒格尔)，他创作了不少俄罗斯题材的诗歌，其中一部分被奥勒阿里乌斯收录在自己的《东方新旅行记》中(第一版，1647年)，受到读者的极大欢迎。而在早几年，在1641年和1642年，他还出版了这位已经去世的德意志诗人的几本诗歌集。这一切可以说明，弗莱明非常喜欢俄罗斯，“金顶的莫斯科”的美丽和富有给诗人留下了很深的印象(十四行诗《致莫斯科》)，离开这个“伟大城市”的时候，诗人祝愿它“万事如意”(《1636年6月戈尔什金斯基外交代表团离开莫斯科赴波斯》)。他用十四行诗的形式讲述了许多伏尔加河的传奇故事，例如，哥萨克山的传奇，那里不久前曾是哥萨克自由逃民的避难所。他劝告人们不要相信那些诽谤俄罗斯，轻蔑地把它称为野蛮俄罗斯的人。他满怀热情地回忆起一对俄罗斯夫妇，他们的高尚和勤劳打动了诗人的心(《诺夫哥罗德田园诗》)。诗人为身处这样一个和平国度而高兴，同时也希望自己的亲爱的祖国在不久的将来能获得期待已久的和平(《致戈尔什金斯基外交代表团》)。弗莱明的一些有关莫斯科的诗歌在十八世纪由苏马罗科夫译成了俄语。

·241

在奥皮茨介绍过的各种诗歌题材中，还应当提及马提雅尔所开创的讽刺短诗。著名的诗人、讽刺作家弗里德里希·冯·洛高(1604—1655)在发展这一体裁上取得了很大的成就。洛高不愿粉饰生活，他充满痛苦和愤怒地讲述着他那不幸的祖国所面临的严峻现实，整个国家充满了恶毒、嫉妒、阴谋、虚伪、暴力、抢劫和谋杀，德意志成为一个充满恐惧的可怕国度。洛高的讽刺诗通常是紧缩的押韵格言诗(“我们现在的世界真像挪亚方舟：野兽居多，人类稀少”)。洛高了解马提雅尔并向他学习。但他同样经常运用古老的德意志格言诗、民间谚语和俗语，他的讽刺诗有时讽刺意味并不很浓，倒更像哲学小品或抒情小品，但其中的讽刺倾向依然很明显。

洛高身为宫廷贵族，但他不是那种喜欢阿谀奉承、谄媚讨好的宫廷诗人。他总是异常尖锐地抨击宫廷的风俗习惯，他充满鄙夷地描写了那些宫

廷弄臣的虚伪和奴颜，这些人只熟谙一门学科——无耻学。但是，公爵们不希望自己的仆人有良心，不愿意他们关心公众利益。谁要想在宫中生存，就必须像毛驴那样终日嘶叫：“是”。洛高嘲笑封建君主的傲慢，他追随文艺复兴时期的人文主义，断言说，真正的高尚不在于高贵的爵位和出身，而在于高尚的品德，即人的道德尊严。等级制度还滋生了一个看不起农夫的小市民阶层，但没有农夫的劳作，小市民阶层又何以生存？须知农夫是用大粪浇灌出粮食来的，而小市民阶层则是把粮食变成大粪。但那时德意志农民的境况非常悲惨，苛捐杂税多如牛毛，雇佣军在乡间到处横行霸道。士兵在生活、在狂饮，而农民在死亡、在劳作。因此洛高一直在为被三十年战争毁成废墟的德意志的悲惨现状而痛心。甚至当渴望已久的和平到来的时候，他并不觉得快乐，因为“德意志的和平”是以满目疮痍为代价的。

战争不仅摧毁了人民的物质生活，还使国家陷入了愚昧和道德沦丧的泥潭。一时间伪君子大行其道，人们羞怯得不敢正视赤裸裸的事实。德意志人的民族自豪感落入低谷，人们像猴子一样，一味模仿法国的风俗和时尚。

当然，洛高的那些思想自由的讽刺诗抨击了宫廷习俗、诸侯专制和等级傲慢，但引不起“上流社会”的兴趣，却受到德意志伟大的启蒙主义作家莱辛的高度赞扬，莱辛于 1752 年和拉姆勒一起为这位当时被遗忘的诗人出版了讽刺短诗集。

在德意志，即使在三十年战争期间，宗教改革和反宗教改革冲突仍持续不断，战争打着宗教口号，诗歌也萦绕着宗教主题，即使一些世俗诗人，如奥皮茨、弗莱明、西蒙·达赫和其他一些西里西亚派的代表人物也很乐于创作宗教诗歌。但在十七世纪也有一些诗人将自己的全部才华献给了宗教题材。

例如，耶稣会士、学者、宗教诗歌集《向夜莺挑战》的作者（这部作品在 1639 年才得以出版）弗里德里希·施佩（冯·朗根菲里德，1591—1635 年）就是这样一位诗人。但施佩是个复杂的人物。他虽然是个虔诚的天主教徒，但又坚决反对教会一手策划的审判巫术的司法程序（《慎防诬告，又名论审判巫术》，1631 年）。像奥皮茨一样，他的诗歌遵从某种节律规则（他最常用的方法是抑扬格和扬抑格），同时他也追随古希腊罗马的文学传统。在他的诗歌作品中牧歌占很大比重，在诗歌中牧人达蒙、加里彤等热烈地谈论着生命、激情、死亡、耶稣基督的复活和伟大，就连基督本人也以年轻牧人达夫尼斯的形象出现。但与平和的古典牧歌不同的是，施佩的牧歌充满巴洛克式的感情起伏，运用大量表现力极强的形象和比喻。白色珍珠从基督眼里滚落到鲜绿的嫩草上，他的伤口中流淌出鲜红的红珊瑚（《关于基

242·

督血汗的田园诗》)；达夫尼斯的死震动了天和地，天和地都换上棕色衣服以示悼念；悲痛欲绝的圣母面对月亮和星星，把宇宙天体称为金苹果、金星星、金宝石、金珍珠、金灯盏(《基督之母为子亡而泣》)；夏天大自然披上绿色的丝绸；朝霞的额头装点着朵朵深红色的玫瑰；太阳比红宝石的光芒更美丽；上帝如同画家，娴熟地描绘着田野、花园和草地(《清晨牧人们赞美上帝的田园诗》)。施佩的诗歌世界不仅充满色彩，还充满声音，难怪诗人将自己的作品称为《向夜莺挑战》。牧人达蒙用金色的小提琴赞美基督的复活(《关于基督和基督复活的牧歌》)，诗琴、小提琴、长笛、竖琴、牧笛和嘹亮的小号歌颂着上帝伟大的创造力(《献给上帝的另一首颂歌》)。施佩的诗歌中各种色彩、声音和巨大的感情洪流融合在一起。他继承了中世纪神秘主义文学的传统，就连描写基督未婚妻的爱情诗都十分出色，基督的未婚妻为天上的未婚夫而苦恼。丘比特往她的心上射了一千支箭，于是她的心里迸发出爱情的火花，她被基督鲜红色的唇、天鹅般嫩白的手所吸引，死在基督的胸怀里——对她来说是生活的最大幸福。她颂扬"苦难中的甜蜜"和"甜蜜中的苦难"，并希望苦难和甜蜜永远在她那热情似火的心中永驻(《基督未婚妻的第二首爱情诗》)。同时在施佩的紧张的巴洛克诗歌中有时能够清晰地分辨出古代民间歌谣那简洁而亲切的声音。施佩具有对大自然的非常细腻的感觉，这种感觉以其温暖而打动人心。例如，《基督未婚妻的爱情诗》中开始几节描写夏天到来的诗句堪称德意志诗歌的典范。

十七世纪最著名的路德教派诗人保罗·格哈德(1607—1676)的诗歌也具有这种对大自然的细腻情感。他创作的一百二十首宗教诗歌在1648—1675年间相继出版。格哈德的诗歌是继路德的赞美诗之后，德意志福音教派诗歌中最重要的现象。他的诗与民族传统有密切联系，与上一世纪的福音派诗歌在诸多方面有很大不同。路德的赞美诗充斥着教会的强大声音，而格哈德的诗歌突出的是个性因素。人和上帝之间的时空界限消失了，人直接与上帝交流，上帝不再像僧侣说的那样不可接近。因此，当诗人为基督的苦难而悲伤时，他不仅承认在基督的苦难中有诗人个人的罪过成分，而且诗人似乎也站在十字架下，希望拥抱死去的救世主的身躯(《面对我们的主耶稣》，1656年)。在更早一些的诗歌《醒醒吧，我的心灵，歌唱吧》(1648)中，诗人听到上帝直接向他说出的温柔话语，他不用神香而用自己的诗歌献给上帝，希望主选择他的心作为自己的居所。诗人亲眼目睹大自然的欣欣向荣和累累硕果，这是上帝的厚礼，这令诗人充满快乐。《夏之歌》(1656)则更为引人入胜，这首诗的写作手法出奇的简单，没有当时所流行的高雅辞藻。诗人喜欢水仙和郁金香的自然之美，胜过所罗门王的珍贵丝绸。但格哈德的其他作品一般也没有巴洛克式的修饰语。1648年当盼

望已久的和平来临的时候，诗人创作了《因宣告和平而作的颂歌》，热烈欢迎和平的到来，号召同胞们永远告别血腥的战争。格哈德的诗歌之所以深受大家欢迎，很大程度上是因为他的诗简洁明了、富有人情味。在那些艰难的日子里，格哈德的诗歌鼓舞了人民的精神，使他们摆脱绝望。格哈德也是巴赫所喜爱的诗人之一，巴赫利用格哈德的诗编写了一些圣诞清唱剧和颂歌，而在他的名作《马太受难曲》中也回荡着格哈德诗歌的声音。

243·

3. 格吕菲乌斯

随着战争和封建反动势力给德意志生活带来的悲剧的不断加深，德意志文学中的巴洛克声音也越来越强。以稳定性和对世俗生活价值的坚定信仰为特点的古典主义在邻国法国非常繁荣，却不可能在当时的德意志扎下深根。席卷而至的战争风暴不仅给德意志带来了道德和物质上的损失，使德意志久久不能恢复元气，同时也摧毁了古典主义。事实上，德意志古典主义的最高成就是他的创始人马丁·奥皮茨的创作，但就连奥皮茨也受到了巴洛克潮流的影响，巴洛克还影响到弗莱明以及西里西亚派的其他信仰者，更不用说将巴洛克作为诗歌基础的弗里德里希·施佩了。

但德意志巴洛克诗歌的顶峰是安德里亚斯·格吕菲乌斯（1616—1664），他于战前出生在格洛高（西里西亚）的一个牧师家庭，从小就饱尝了三十年战争的灾难之苦。格吕菲乌斯并不否认西里西亚派所取得的成果，甚至想扩大其成果。像奥皮茨一样，他的创作开始于拉丁诗歌（长诗《赫罗德的狂暴和拉希尔的眼泪》，1634 年），他创作了一些十四行诗、颂歌和讽刺短诗，以及一部奥皮茨期待的德语韵律悲剧。同时格吕菲乌斯在很多方面又有别于奥皮茨派。如果说奥皮茨试图从牧歌和田园诗中寻求心灵的平衡，而格吕菲乌斯则无法从美

安德里亚斯·格吕菲乌斯的肖像 版画
菲利普·基里安 1656 年

好的幻想中得到安慰。世俗社会对他来说是充满眼泪和痛苦、凶险和混乱，时刻都会将无助的人们吞噬的受难所。事实上，在那个悲惨的年代，许多人只能追随神秘的、具有海市蜃楼色彩的宗教以寻求安慰。毫无疑问，格吕菲乌斯也追随宗教，例如：他的《礼拜日和节日的十四行诗》(1639)便是根据《福音书》的文本写成的。格吕菲乌斯还在冷峻而坚定的智慧中寻找支柱，使人们不至于在可怕的充满仇恨的世界中迷失自己。他相信，在短暂的尘世不存在任何力量能够束缚人们心灵的自由。

同时有很多因素在不断地加剧诗人的痛苦。首先是国家空前的败落、人民的痛苦、绵延的战争灾难，除此之外，还有诗人自身所遭受的不幸：疾病、严重的伤势、火灾、迫害，还有亲人的死。格吕菲乌斯的很多抒情诗都充满痛苦和悲哀，这是作家激动的自白。在他的第一部十四行诗集(《十四行诗》，1637年)以及随后的一些十四行诗(1649—1663年，1698年诗人去世后由诗人的儿子结集、增补出版)中回荡着诗人的声音，他看见自己周围都是"火焰和谋杀、瘟疫、风暴和利剑"。格吕菲乌斯著名的十四行诗《祖国之泪，1636年》是三十年战争时期悲伤的德意志缪斯最具震撼力的作品。

《关于弗莱什塔特城的毁灭》(1637)一诗描写了被战争变为灰烬的弗莱什塔特城，表达出诗人由衷的痛苦。而每年都会不断有新的灾难降临(十四行诗《在我二十五岁的最后一个夜晚》，1641年)，甚至连战争的结束也没有给诗人带来真正的快乐。在欢腾的人群中，他依然感到孤独和凄凉(十四行诗《致叶夫根尼》，1648年)，举国的和平并没有给他那受尽苦难的心灵带来一丝宁静(十四行诗《写在1650年初》)。对过去的不幸的回忆和思考就像沉重的阴影一直伴随着格吕菲乌斯。因此，他在向读者介绍自己年轻时期的十四行诗时，认为有必要申明，这些十四行诗是他在万分痛苦之中所作，当时不幸接踵而至，而德意志已沦为丧心病狂的敌人的手中玩物(《关于自己的礼拜日和节日的十四行诗》，1657年)。

·244

在格吕菲乌斯的记忆中一直萦绕着《传道书》中有关尘世一切虚幻不实、转瞬即逝的话语。祖国所遭受的一时灾难则成了他与生俱来的痛苦，对他来说欢娱总是和恐怖相伴，快乐总是和痛苦相随。他认定，在人的心灵深处总是栖息着忧伤之蛇。回顾自己曲折的生活道路，他承认，从太阳的光芒照耀着他"苍白的面孔"的那一刻起，他就无时无刻不受着恐惧的侵扰(十四行诗《和平的快乐》)。格吕菲乌斯一边号啕大哭，一边沿着生活的道路蹒跚前行(《临终》)。在世俗生活中他首先看到的是命中注定的迷失和幻影、空虚、尘埃和腐烂物(颂歌《Vanitas mundi》，《Vanitas! Vanitatum Vanitas》)。他的双眼不像弗莱明那样能够承受耀眼的阳光，阴影、黄昏和夜晚的黑暗诱惑着他(十四行诗《夜半》)，世界在他看来仿佛是令人头晕目

眩的黑色迷宫,在每一个拐角都隐藏着无法避免的灾难。深渊、飓风以及人民的痛苦和磨难充斥着诗人的想象,痛苦和恐惧令诗人窒息,于是他开始描写诸如夺走众多人性命的可怕的干旱(《因为无比饥饿而哭泣》)。

格吕菲乌斯总是敏锐地感受到人类的痛苦,他总是想去人们受苦受难的地方。他知道人们无比痛苦,他有时甚至觉得世俗生活如同死亡,甚至就是死亡。他祈祷上帝尽快将他从黑暗和痛苦中拯救出来。站在死亡的门槛前,他愉快地和这个"可恶的世界"、这个"孕育着残酷风暴的海洋"告别,想象着永远定居于上帝那明亮宫殿里的无比快乐(十四行诗《夜晚》和《致世界》)。

格吕菲乌斯与弗莱明不同,他不能在可以感觉到的现实世界的富丽堂皇中找到安慰,他看到美丽的玫瑰花,想到的不是它的美丽,而是想到玫瑰花很快就会枯萎(十四行诗《致叶夫根尼》)。展现在他面前的世界是无尽的坟墓,到处都是棺材、骷髅和闪着冷光的死亡之刀(《墓前的沉思》,1657年,《出殡诗》,1660年)。他通过死人之口讲出浮生若梦、来世皆空的长篇大论(《死者致生者》),到处都是骷髅在狂舞。格吕菲乌斯仿佛在白日说梦,他言语颤抖,充满狂热和近乎疯狂的呓语。他喜欢堆积一个又一个惊心动魄的形象,他总是准备向读者倾注炽热的修辞手段的狂澜。同时,这位复杂的艺术家的清晰的思维、清醒的判断和非常整齐的诗歌结构又都令人惊叹。因为和其他诗歌形式相比,格吕菲乌斯更喜欢逻辑完美的十四行诗的明快形式。另外,格吕菲乌斯也喜欢其他一些诗歌形式。他对对照手法情有独钟,这也明显地反映出诗人世界观的悲剧的两重性。他喜欢鲜明的对比:令人愉悦的花园和风暴,美丽和坟墓,爱情之夜和墓地,财富和废墟等等。在格吕菲乌斯眼里,世界充满悲剧性的矛盾,他有时极力寻找摆脱矛盾的出路,于是他转向了上帝,转向了"永恒生活"的冥冥之中。

但这绝不意味着格吕菲乌斯对世俗利益漠不关心,正因为他如此强烈地热爱自己的祖国,他才会如此忧郁,对生活如此失去信心。比如说,弗莱什塔特城的毁灭怎能不令人心痛呢?但在为城市的毁灭而痛苦的同时,诗人也表达出一种希望,希望引起战争的邪恶之火能够熄灭,希望人们勤劳的双手能让城市从灰烬中崛起,希望利剑能够煅成犁或斧,希望快乐的时光能够早日到来。虽然格吕菲乌斯让死人来讲述死亡的不可避免,但他并没有模仿中世纪忧郁的隐士,完全否定世俗生活,他只是号召人们要让自己的生命过得有价值,为自己留下一个美名而非骂名。格吕菲乌斯甚至敢于责备基督本人,因为当人们痛苦万分的时候,基督却袖手旁观。"救救我们吧,当摇摇欲坠的独木舟尚未撞碎于礁石——诗人面向基督,大声呼喊——难道绝望的哀号竟不能将你从梦中唤醒?"(十四行诗《起来,起来!

醒醒，主宰者基督，看看风是如何在肆虐！》）

格吕菲乌斯在描写世界这个充满眼泪和痛苦的受难所，这个各种敌对势力无休止的战争舞台的时候，完全合乎规律地采用了在当时的德意志尚未得到大力发展的悲剧体裁。他是德意志第一个著名的“学者型”剧作家，他努力使德意志的戏剧文学具有欧洲最新的、建立在某些“古典”原则基础上的演说性戏剧的形式。



格吕菲乌斯的《颂歌和十四行诗》卷首画 版画
切尔宁格 1663 年 莱比锡出版

格吕菲乌斯通晓多种语言，知识渊博，因此他可以直接借鉴现代和古代欧洲戏剧的经验，包括尼德兰（冯德尔）和法国的戏剧实践。他发展了亚历山大诗体，将悲剧分为五幕，他努力遵循时间上的统一性，或者在幕后将合唱推上舞台。但格吕菲乌斯仍是一位与德意志现实条件有密切联系的独特的剧作家，他的悲剧有时包含着强大的感情力量和理性力量，这使人想起席勒。

格吕菲乌斯的第一部悲剧是《列奥·阿美尼乌斯或谋杀国王》（1646），该剧取材于九世纪初拜占庭历史。格吕菲乌斯在序言中指出，他努力从“淹没在自己的灰烬之中、沦为虚妄的人间游戏场”的祖国的悲惨状态中吸取沉痛的教训。三十年战争即将结束，但战争给生活的各个领域造成了无法想象的混乱。人民的灾难不仅来源于战争造成的荒芜，而且还来源于扼杀一切生灵的国家反动势力的统治。德意志的割据局面使诸侯的暴政格外穷凶极恶、厚颜无耻。因而很显然，像格吕菲乌斯这样为祖国的可怕衰落而万分痛苦的作家不可能对暴政视而不见。践踏道德规范的暴政对他来说是“人间虚妄”的最悲惨的表现形式之一。因此，从《列奥·阿美尼乌斯》开始，几乎在他的所有悲剧中都回响着反暴政的主旋律。

在这部早期的悲剧中，格吕菲乌斯描写了一位篡夺拜占庭王位的暴君列奥五世的罪有应得的死。这场反对篡权者的密谋是由军事长官米哈伊尔·巴里巴组织策划的。米哈伊尔在密谋者圈内愤怒地揭露皇帝的罪行，

他所描绘的拜占庭混乱现象无疑与十七世纪封建德意志的状况有很多相似之处。专制制度的重压使国家苦不堪言,宫廷成了谋杀之巢、背叛之穴。这里只有宠臣和谄媚者的声音,自由已消失得无影无踪,到处笼罩着危险和恐惧。君王的残暴和贪得无厌、帝国内部的纷争、教会的矛盾、内阁的虚伪、城市的骚动,这一切已把国家推向崩溃的边缘。为了重获自由和公平,米哈伊尔高举起暴动的旗帜。

不仅人民在声讨暴君,格吕菲乌斯也向他投去上帝的愤怒。密谋者只是在完成上帝的旨意,除掉这头戴皇冠的恶棍。列奥的所有支持者都转而反对他,恐怖的预言从西面八方向他袭来。皇帝的虚弱越发明显,他知道,上帝之手可以随时将他置于死地。确实,不久在复活节的祈祷仪式上,他被密谋者杀死在教堂的祭坛边。暴君全身紧贴着"赋予人生命力的"十字架,但这也无济于事,暴君的黑色血液玷污了曾经钉过耶稣的十字架。上帝的旨意完成了,专制者被推翻了,但教堂里发生的事件给新皇帝未来的命运投上了不祥之光。因为米哈伊尔的胜利是建立在谋杀和亵渎神圣之上,从王位到监狱只有一步之遥,而平步青云和万丈深渊也相伴相随。君王们自诩为活上帝也是枉然,世间的一切多变而又短暂(宫廷官的合唱)。

246·

这些巴洛克典型的传道书主题给这部悲剧增添了几分忧郁的色彩,因为米哈伊尔·巴里巴的反暴政的激情并没有给悲剧性的生活过程带来任何改变。拜占庭没有从沉睡中醒来,上帝的公正在人们手中却变成了亵渎神圣和背叛。德意志也步拜占庭的后尘,鲜血横流,在令人窒息的黑暗中徘徊。格吕菲乌斯用悲剧笔调描绘了严酷的现实生活,但不管怎么说,该剧声讨了暴政和黑暗,表达了德意志优秀分子为反对暴政而发出的抗议。

但是,当1649年英国的民众奋起处死暴君国王的时候,格吕菲乌斯不仅不理解英国资产阶级革命的伟大意义,还在悲剧《被弑的陛下,大不列颠国王查理·斯图亚特》中对此进行了谴责。该剧(第一个版本)是在1649年国王被处死后不久写成的。格吕菲乌斯让查理一世头戴殉难的光环,而把那些推翻王位的清教徒描写成恶棍和暴徒。在悲剧最后一幕的合唱中,被害的国王们一起请求上帝为英国统治者报仇。这一切说明,这位市民戏剧家的自由思想仍处于一种抽象状态,而他的政治理想也绝不是革命的。但应该指出,在经历了可怕的三十年战争之后,对这位德意志作家来说,任何流血冲突和社会动荡都是对人类的犯罪和仇视。

他的另一部结合时事的悲剧是信徒蒙难志悲剧《格鲁吉亚的叶卡捷琳娜,或坚不可摧的顽强》(1657年出版)。剧中描写了女王卡赫基娅·卡杰瓦娜的命运,她是格鲁吉亚国王、诗人捷伊穆拉兹一世的母亲。由于她不愿意脱离基督教嫁给伊朗国王阿拔斯一世,1624年阿拔斯下令将她处以极

刑。剧中叶卡捷琳娜表现得无比坚强,最终赢得了道义上的胜利。为了耶稣基督她愿意忍受最残酷的刑罚,她不惧怕死亡,殉难者的王冠对她来说就是最高的奖赏,因此她兴奋地聆听着对她的死亡宣判。

叶卡捷琳娜在宗教苦行中获得内心的平静,相反,国王阿拔斯的内心则充满深深的惶恐。在他心里爱情与仇恨、报复欲相互斗争,他似乎陷入不可调和的矛盾之中,最终被推向疯狂的边缘。在格吕菲乌斯的笔下,国王阿拔斯代表的是暴政和可耻的自私的激情,暴政孕育着纷争、骚乱、可怕的对抗和罪恶,而国王专制统治的牺牲品——叶卡捷琳娜则是道德清白和精神强大的化身。虽然悲剧女主人公的王国并非来自现实世界,但格吕菲乌斯的戏剧痛斥了宗教专制,在当时被宗教偏执的嚣张气焰所笼罩的德意志引起了巨大的反响。

格吕菲乌斯的另一部悲剧《高尚的法学家,或称濒临死亡的爱米尔·巴维尔·伯比尼安》(1659)也是关于暴政题材。格吕菲乌斯根据罗马历史学家的著作,在剧中描写了一位宁死也不向卡拉卡拉国王的残暴阴谋屈服的罗马著名律师伯比尼安的悲剧之死。作家不惜笔墨,充满忧郁地描写了专制统治和围绕在专制者周围的罪恶的宫廷环境。

格吕菲乌斯赞美伯比尼安的公民勇气和高尚道德。但伯比尼安虽然仇恨暴君的专制统治,也只是进行消极抵抗,他和格鲁吉亚的叶卡捷琳娜一样,只是一个苦行者、殉难者,取得的只是道义上的胜利。尽管如此,他们的道德功勋里包含着不向利己主义和专制统治的卑俗世界低头的巨大精神力量。确实,格吕菲乌斯笔下的英雄牺牲了,而这卑鄙而罪恶的世界却依然存在,但他们的死证明了上天所推崇的、不可动摇的一个道德原则。在格吕菲乌斯的悲剧中短暂和永恒相冲突,黑暗的世界也常闪烁着亮光,这亮光引导人们超越落后的世俗社会。因此,格吕菲乌斯的悲剧中彼岸世界常以无名英雄的形式出现,千丝万缕都与这个世界相连,钻出坟墓的幽灵会提及它,预兆凶吉的梦和死者的合唱也会说起它。

根据格吕菲乌斯的观点,有时超自然力应该表现为上帝的高度警惕和万能,这种力量直接参与世俗事务的发展进程以抑制人的罪恶欲望,从而帮助人们摆脱恶魔的阴谋。悲剧《卡德尼奥和塞林德》(约1649年)就反映了这种思想。剧中的人物不是古典主义戏剧中经常出现的国王和廷臣,而是一群普通人,因此这部戏剧可以看作德意志"小市民"戏剧的早期尝试之一。同时剧中也没有"高雅"悲剧中常有的血腥结局。当然,格吕菲乌斯的这部戏剧与后来出现的小市民戏剧只有某些相似之处,这些小市民戏剧对日常生活事件的描写非常冷静。《卡德尼奥和塞林德》首先是一部充满巴洛克式虚幻色彩的、有关恶魔情欲的戏剧化故事。情欲使大学生卡德尼奥

试图杀死处于幸福之中的情敌，而唯有彼世力量的介入（幽灵的出现）才破坏了他的罪恶计划。疯狂而无知的情欲使才妓塞林德走上了亵渎神圣的道路。塞林德希望另有所爱的卡德尼奥重新回到自己的身边，她接受女巫基赫的建议，爬入卡德尼奥曾经杀死的一个骑士的坟墓里，想得到死者的心以施巫术，但彼世力量（一个会说话的死人）的再一次介入破坏了这个罪恶计划。卡德尼奥和塞林德为以前的行为感到震惊，他们作出果断决定，要永远离开这个罪恶而空虚的世界。尽管他们遏制可怕的情欲是由于上帝所控制的神秘力量的介入，但他们的道德净化标志着人身上的光明之源对罪恶欲望的黑暗势力的胜利。只不过在格吕菲乌斯的巴洛克式戏剧中恐惧和可怖成为道德净化的手段，这是他此类戏剧的一个特点。

格吕菲乌斯的悲剧中用大量笔墨描写了严刑拷打、谋杀和死刑，令人毛骨悚然。在“堆满尸体、雕像、王冠、权杖、宝剑等等”的舞台上所出现的“永恒”，更有力地证明世俗力量的空虚（《格鲁吉亚的叶卡捷琳娜》，序幕）。巫术（《列奥·阿美尼乌斯》，第四幕，第二场）、暴行、亵渎神圣的可怕场面和幽灵的出现更加深了戏剧的阴暗色调。格吕菲乌斯的悲剧中一切都紧张之极，瞬息万变，充满强烈的不协调。令人愉快的花园顷刻间变成“令人厌恶的荒地”，年轻的姑娘顷刻间变成准备施放毒箭的骷髅（《卡德尼奥和塞林德》，第四幕），教堂成为流血冲突之所（《列奥·阿美尼乌斯》，第五幕），爱情滋生出死亡（《格鲁吉亚的叶卡捷琳娜》）。

格吕菲乌斯运用了很多尖锐对比和矛盾修饰法（“无力的力量”、“无生命的生命”、“无规则的规则”等），他喜欢华丽的修辞形式，在这一点上他继承了古典主义诗人的传统。但古典主义诗人更倾向于雄伟、隆重甚至有些冷静的修辞，而格吕菲乌斯的悲剧中则充满沸腾的疯狂或狂暴绝望的语言，有时几乎没有任何逻辑联系。有时格吕菲乌斯主人公的滔滔不绝的独白几乎全都是感叹句、感叹词组和感叹词，就像汹涌的波涛相互撞击，用疯狂的梦呓压倒读者（《列奥·阿美尼乌斯》，第二幕，第六场）。

格吕菲乌斯不仅创作了血腥的悲剧，而且还创作了一系列喜剧，这些喜剧也是十七世纪德意志喜剧创作的优秀典范。

格吕菲乌斯在喜剧创作中不采用高雅语体，而是更接近日常生活。他甚至嘲笑演说式悲剧那过分夸大的高雅，或者用荒唐、可笑的形式展览当时社会的丑恶现象。他的喜剧《彼得·斯昆茨先生》（1658）是根据莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》的著名情节随意改编的，带有讽刺摹拟倾向。在机敏的文书兼中学教师彼得·斯昆茨的领导下，憨厚的工匠们为皇帝夫妇表演比拉姆和吉斯巴的爱情的“精彩戏剧”，这部戏“对演员和观众来说都是既觉快乐又觉悲哀”。纯朴的普通人的表演使这部装饰着古典主义华丽辞

藻的凄婉爱情故事变成了一部开心的滑稽剧。宫廷悲剧那种故作彬彬有礼的姿态以最滑稽的方式"着陆",显露其内在的虚伪。同时,在这部"精彩戏剧"的表演者中,出现了一个怪诞人物——著名的小丑皮克尔赫林克——十七世纪荷兰、德意志喜剧中的常客。

另一部多神教喜剧《霍里比利克里布里法克斯》(1663)也充满了怪诞的假面人物。众小丑的开场表演引出两个有着古怪名字的"爱自吹自擂的军官",这就是——"高贵而高尚的、无与伦比的、百折不挠的、勇敢无畏的"身经百战的上尉霍里比利克里布里法克斯和九死一生的上尉达拉第利达杜姆塔利德斯·维特罗冈。格吕菲乌斯继承普拉图斯的传统,不无机智地嘲笑了三十年战争后充斥德意志的那些身穿制服、自高自大、自吹自擂、无所事事的军官,他们梦想暴富和享受自由自在的悠闲生活。 ·248

在怪诞的假面人物中,自命不凡的老学究辛普罗尼也占有很突出的地位,他言必引经据典,希腊语和拉丁语句子不离口。"挑剔的姑娘"——贵族少女塞莱娜也类似剧中的怪诞假面人物,她最终成为自己永无止境的虚荣心的牺牲品。她被达拉第利达杜姆塔利德斯上尉的"上流社会"风度迷住了双眼,最终嫁给了这个贫困的无赖。

尽管这个世界充满自私、虚伪、自吹自擂、自命不凡、学究气、欺骗和狡诈,格吕菲乌斯还是在努力寻找光明的形象。因为并非世间的一切都已腐烂,都已陷入罪恶的泥潭。作者通过贫穷但道德高尚的少女索菲娅的形象颂扬了人类的道德之美。索菲娅宁愿挨饿甚至死亡也不愿沾染恶习,只是她的最终胜利是用巨大的代价换取的。她的每一步都伴随着危险,诱惑和暴力随时威胁着她的纯洁,但这位完美无缺的少女以忘我牺牲的顽强打开了快乐和安宁的大门。索菲娅的命运使这部喜剧带上一些悲剧色彩。索菲娅的生命总是岌岌可危,罪恶的假面小丑步步紧逼,使她无处藏身,一次幸运的机会才使她摆脱了贫困和死亡。

《霍里比利克里布里法克斯》是一部优秀的风俗喜剧。作者眼前的德意志正处于深刻的社会和道德沦丧时期。生活本身向他提供的也是荒谬而怪诞的形象。剧作家完全有理由来悲叹德意志贵族的高傲、贪婪和道德沦丧,悲叹军官们的妄自尊大和不劳而获,悲叹随着整个社会的崩溃而愈来愈甚的男女私通现象,悲叹那鄙视德意志一切"粗俗"之物的那些人文主义遗老的傲慢学究派头,同时还悲叹在战争年代充斥着外来词语的被糟蹋的德语。

在"农民"喜剧《可爱的玫瑰》(1660)中出现了现实主义特点,这部作品是用西里西亚农民的方言写成的。这部喜剧虽然属于苍白无力的宫廷戏剧《可爱的幽灵》系列,但描写的完全是西里西亚农民的生活。当时,德意志

东部的农奴主非常残暴，宫廷诗人要么无视农民的生活，要么将其描写成安静、虚幻的田园生活，而格吕菲乌斯将农民描写成懂得爱懂得痛苦的有血有肉的人，同时这部作品也反映了十七世纪德意志农庄的社会分化过程。

喜剧《可爱的玫瑰》是格吕菲乌斯最具民主精神的作品，这说明他晚年更加接近人民，更加关心人民的日常生活问题。如果说格吕菲乌斯早期的作品有时向往的是彼岸世界，而把现实生活描写成恐惧和可怖之所，那他创作之路的最后几年所写的喜剧则为德意志描写日常生活的戏剧开辟了道路，这一题材在十八世纪获得了繁荣。

4. 伯麦和其他神秘主义论者

十七世纪德意志精神生活的典型现象之一是神秘主义观点和情绪广为流行。许多人在宗教狂热中寻求摆脱周围恐惧生活的途径。周围的一切都摇摇欲坠、支离破碎，很可能顷刻间全部崩溃，而人则无处获助，被悲惨地随意处置，于是便热衷于上帝，把上帝看作唯一可靠的支柱，人们在躁动的内心深处努力寻找各种通往救世主的捷径。

十七世纪，神秘主义思潮渗入哲学和文学领域，在施佩、格哈德、格吕菲乌斯等作家的作品中均有所反映。就连理智的奥皮茨的弟子中也出现了倾向于神秘主义的诗人，其中包括：西里西亚人，鞋匠的儿子安特列阿斯·斯库特图斯(约 1622—1647 年)，他曾对罪恶的战争进行强烈的谴责，创作了抒情诗集《复活节的胜利号角》(1642)；还有牧人的儿子丹尼尔·切普科(1605—1660)，他在押韵格言诗(《抒情独唱诗》)中再现了迈斯泰尔·爱克哈特及德意志其他神秘主义自由思想家的思想传统。

这里应该指出，十七世纪德意志的神秘主义并不是统一和单义的，不同的作家具有不同的、有时甚至是直接对立的目的。一些宗教狂热者支持天主教(施佩)或新教(格哈德)对人的头脑和心灵的控制，而另一些人则反对教会的因循守旧，因而也成为正统信仰者所愤恨的"异端"。尽管 1525 年的解放运动失败了，但德意志的进步阶层仍然盼望自由、公正和人性，只是在新的历史条件下，这一愿望已不可能再依赖民众的社会热情，而只能局限在希望挣脱正统意识形态束缚的精神领域。十七世纪德意志神秘主义"异端"的主要观点是：呼唤人的个性的自我价值，反对僵化的因循守旧，反对正统教会所支持的不公正的社会制度，最后宣称必须进行"新的宗教改革"，消除基督世界的污垢，使基督世界接近上帝。

自学成才的哲学家雅可布·伯麦(1575—1624)是最早反对教会正统思想的人物之一。他是农民的儿子，曾在格尔利茨当过鞋匠，这位出身卑

249 ·

微的劳动者因说出了一些勇敢的思想而遭到来自路德派新教神甫的迫害，但正是这些思想使后来的费尔巴哈称他为“理论上的唯物主义者”，谢林和黑格尔也高度评价了这位格尔利茨哲学家。他们赞扬“雅可布·伯麦伟大而深邃的思想”、他的辩证法以及他为统一绝对矛盾所作的尝试。年轻的恩格斯在饶有兴趣地研读了伯麦的深奥著作后，将他称为“忧郁但深邃的心灵”。



雅可布·伯麦的肖像 版画 1677年

首先，雅可布·伯麦关于上帝的理论与教徒们的理论截然不同。他倾向于泛神论，否定有关“上帝只高居于蓝天的星辰上”的流行观念（《Aurora》[①]，1612年）。他认为上帝就是一切，上帝无处不在，他写道：“当有了天和地、星辰和自然界以及其中的一切和天上的一切，人们便以此来称呼上帝。”在另一处，他把世界比作花园，土壤象征大自然，树干象征星辰，树枝象征自然力，树上的果实象征人类，树汁则象征上帝。因此，在伯麦的眼里，上帝和大自然一起融合为一个巨大的生活洪流。当然，这位德意志哲学家在斯宾诺莎的故乡引起人们的注意并非偶然，1675年正是在阿姆斯特丹，他的第一部作品集问世。

伯麦关于世界的概念与《圣经》对此的概念不同。《圣经》认为世界是一次并一劳永逸地创造出来的，因为造物主在创造完毕后第七天便满意地休息下来。而伯麦认为，世界处于不停的运动之中，世界无时无刻不在变化、发展，世界在相互排斥又相互统一的不同因素的斗争中自我发展。在这个永不停息的创造过程中，不仅形成了大自然，也形成了上帝的创造力（《上帝的本质和三要素》，1619—1620年）。伯麦把基督的三位一体称为“大自然的永恒之母”，用他的话来说，三位一体就是“沸腾的、不断变化的事物，其中包含所有的力量，比如大自然”（《奥罗拉》）。善恶的本质就像同一河

① 拉丁文，即《朝霞》。——译注

流的两个支流(《万物的起源和定义》)。伯麦完全不像正统神学那样讨论
250·问题,他把人看作自然的一部分,恰如宏观世界中的微观世界。据此他认为,人不能离开大自然这个伟大母亲来寻找自己的根源(《Clavis》[①]),因为,人存在于上帝之中,并集地狱和天堂于一身。但这样的观点一方面使信徒们从教会的约束中解脱出来,另一方面也否定了路德的前定理论。这种反教会思想在伯麦的下列话语中表现得特别明显:"圣徒的教堂在自己心里,它在内心深处传教;巴比伦则使用大堆的石头,人们走进去,以便装腔作势地穿上盛装表达对上帝的虔诚;石头庙就是他们的上帝,他们把希望寄托在石头庙上。与他们不同的是,圣徒在自己身旁和心里的任何地方都有神殿;因为他们站、走、躺、坐都在自己的神殿里,在真正的基督教教堂里,在基督的神殿里:世间的万物都在向他宣讲神圣的精神,不管他将目光投向何方,到处都是上帝的传教者。"(《论复活》)因为伯麦认为,"神圣"指的不是华丽的外表,而是"正派地"生活,他认为教会的限制并无多大意义。他甚至断言,许多"拨正了自己的指路明灯的犹太人、土耳其人和异教徒"会比那些懈怠的基督教徒更早地"进入天国"(《奥罗拉》)。伯麦的这些作品都是在一个惨遭宗教仇视毒害的国度,在一场打着宗教改革旗号进行的灾难性战争爆发前夕写成的。

伯麦高度肯定人这个上帝承载者,认为人在某些方面甚至胜过天使,但他也看到世俗生活的黑暗和悲观的一面,正如他所言,可以把世俗生活称为"充满痛苦、谋杀、战争、斗争和纠纷的哭泣之谷"(《奥罗拉》)。魔鬼的四个儿子:傲慢、贪婪、嫉妒和仇恨控制着世界,以伟大自诩的世界已经处于"地狱的中央",因为放弃了爱,这个世界就"投降于贪婪、暴力和残酷,世界上再也没有仁慈。每个人都在高喊:我只要金钱!强者从弱者的骨头里吸取脑髓,用暴力榨取他们的汗水"(《奥罗拉》)。尽管伯麦为人们的不幸命运感到悲伤,但他并没有回头遵循托马斯·闵采尔号召人们用武力摧毁巴比伦要塞的遗训,而是在他丰富想象的成果——"精神大自然"中寻找安慰。作为作家,他具有那么丰富的想象力,在他笔下的天使花园里,天使们玩弄着美丽的"天上鲜花,编织着漂亮的花环"(《奥罗拉》),或者,他的作品中常常会出现鲜明的比喻和寓言,以及能够感动读者,甚至震撼读者的新奇而生动的形象。

如果说伯麦主要是自然哲学家,他发展了前几个世纪德意志的自然哲学传统,那么,其他一些神秘主义反对派的代表则主要关注宗教道德和社

---

① 拉丁文,即《源泉》。——译注

会问题。

约翰·瓦连金·安德烈埃(1586—1654)是个颇有成就的作家、学者和教育家,他希望进行一场远远超出各种宗教创举范围的“全面宗教改革”,他一度与“共济会会员”的先驱——玫瑰十字会会员的秘密组织有过联系。他最重要的拉丁语作品之一是《基督教理想国记》(1619)。这是一个乌托邦,这个理想的共和国位于一个遥远的岛屿上,国家由一些追求最佳社会制度的有学识的神学家们管理,许多在封建德意志只能幻想的良好新措施在这里得以实现。另外,岛上还非常关注人民的教育问题。作为教育家和教育事业的改革者,安德烈埃赞成“各民族的导师”扬·阿莫斯·考门斯基提出的许多先进思想,并与他保持通信联系。他深信,只要不消灭无知,“暴政、诡辩和虚伪”就会统治世界。因为生活中占统治地位的黑暗势力无时无刻不在“扼杀真理”(《麦尼普》,1617 年;《基督教神话学》,1619 年)。安德烈埃在一些作品中号召人们起来争取光明对黑暗的胜利,但创造手法非常模糊、令人费解,例如,在他的神秘主义寓意小说《化学婚姻》(1616)中就充满了含混不清的象征。

如上所述,在神秘主义自由思想家中也出现了一些诗人,应该说是无可争议的天才诗人。其中最著名的是约加内斯·舍夫勒尔(1624—1677),他出生于布雷斯劳,最初是新教徒,后又成为热诚的天主教徒,他发表作品时使用的笔名是安格卢斯·齐莱齐乌斯(意即西里西亚的信使)。早在信奉天主教之前,他就效仿丹·切普科创作了一些神秘主义“独唱抒情诗”,风格接近于迈斯泰尔·爱克哈特和雅可布·伯麦。1657 年诗歌问世,经扩充后于 1674 年又出版了第二版,改名为《天使般的漫游者》。在“独唱抒情诗”中,安格卢斯·齐莱齐乌斯有时背离了教会规范,转向神秘主义泛神论,他和伯麦一样,认为上帝存在于万物之中,上帝就是一切,人则是上帝的异在。

我活着,上帝活着,
我将他珍藏在心窝,
没有上帝我一无所有,
上帝没有我又如何?

需要补充的是,安格卢斯·齐莱齐乌斯的观点与布鲁诺的“异端”宇宙观很相似,例如,他的世界多元学说就与《圣经》传统格格不入。诗人写道:“你说,苍穹中只有一个太阳,而我要说,苍穹中有成千上万个太阳。”

此后一直到十七世纪末,神秘主义在德意志的精神生活中继续起着重

要作用。确实，在十七世纪末出现并在十八世纪得到迅速发展的虔敬派中，神秘主义不再被认为是异端，而成为奉公守法的“心灵宗教”，但在新的宗教改革的预言家、诗人克维林·库尔曼的笔下，神秘主义再次成为妄图摧毁现代巴比伦城堡的胆大妄为的异端。克维林·库尔曼(1651—1689)是布雷斯劳一个工匠的儿子，他积极拥护雅可布·伯麦的观点，他认为，在伯麦的作品中“客观地揭示了万物的本质”。但库尔曼关注的与其说是自然哲学，不如说是由于专制重负和宗教仇恨而痛苦不堪的人类命运。他把罗马教廷称为“反基督教的首领”，把路德派新教、宗教改革派及其他一些教派的教徒称为“反基督教的狼、熊和狐狸”(《重受鼓舞的伯麦》)。

他描绘了一个即将到来的“千年王国”的宏伟蓝图：在现存的国家、教堂的废墟上将出现一个新的、统一而公正的世界，上面居住着遵守教规的人们，那里“没有任何罪恶，没有帮派和宗派，没有战争和纠纷，没有贫穷和忙碌，没有疾病和痛苦，人们会过得像犯罪前生活在天堂里的亚当”(《重受鼓舞的伯麦》)。在另一部乌托邦作品《论耶稣会神国》(1682)中，库尔曼进一步发展了他的理想新世界的思想。这个“君主国”应该取代约翰《启示录》中提及的四个王国，这里的国王就是基督本人。除此之外“第五王国”采用共和制：有社会各阶层代表组成的国会，有执行《永恒福音书》遗训的新教会，有发达的全民教育、先进的科学、公正的社会和自由的心灵。在经过革新的基督教(耶稣会精英们的宗教)中将融合现存所有的宗教，包括犹太教和伊斯兰教，导致人类隔阂的宗教仇恨也随之消亡。随着时间的推移，库尔曼的观点越来越激进，逐渐接近建立社会平等、反对私有制的基督教共产主义要求。

库尔曼是个狂热之徒，他生活在神秘主义幻影和神启氛围之中，他把自己称为“上帝之子的儿子”，他坚信上帝把实现伟大改革、在人间建立鼓舞人心的耶稣神国制度的任务交给了他。为了让土耳其苏丹归顺他的信仰，他甚至于1678年亲自去了一趟君士坦丁堡，1689年又为了同样的目的来到莫斯科，但由于德国侨民居住区的路德派新教牧师的告密，他被捕了，并被当作危险的异端和叛乱者被烧死在莫斯科河岸边。

库尔曼的诗歌富有激情，风格独特，内涵复杂，时而充满忧伤(《十五首诗》，1673年；主要是《清凉赞美诗集》——这里的意思是冷却中的地狱之火，或称《库尔曼赞美诗集》，1684—1686年)，他的诗歌和他的热情、渴望紧紧结合在一起，他认为自己是上帝的诗人、新的大卫、惊人的歌利亚，他把自己的诗称为赞美诗。他的生活与耶稣会精英的史诗难以分开，他用幻想和神启来充实他朝思暮想的理想。他时而充满信心，时而又对自己产生怀疑。他喊道：“来吧，人们，来吧！看看我的心：在这世界上除了我自己以

外没有其他敌人”。但他希望得到上帝的帮助，他欢呼雀跃，并预言这个强权世界即将毁灭：“暴君，放下你的权杖！……听着，掌权者！迫害人者，自己也必将遭到迫害！给予你们生命只是用来悔恨……受压迫者，欢呼吧！压迫者，哭泣吧！死亡之剑已悬在你们的头上！”

库尔曼充满狂暴的激情，他不愿循规蹈矩，他的巴洛克诗歌也另辟蹊径，他还把无韵诗和自由节律引进了德意志文学规范。他自己也指出，他写诗“不循常规”(《赞美诗集》)。据研究者称，《库尔曼赞美诗集》中经常出现“事实上听不到的”诗句，它们出现在“急速的语流之中；还有超强烈的节奏、不规范的句法和疯狂的修辞手段。这里汇聚着令人头晕目眩的、沸腾的、狂怒的表现手法，以及大段大段的游方歌和酒神颂歌，充满火焰一般的激奋和火神沃尔卡诺斯的激情”，这使人想起嘹亮的军号声、隆隆的鼓声和亨德尔式清唱剧铿锵的乐曲声。 ·252

5. 高雅文学

十七世纪中叶起，德意志开始盛行巴洛克高雅文学，高雅文学与宫廷官僚贵族阶层有密切联系，同时与热衷于统治阶级文学的市民阶层也有密切联系，起初市民成分占主导地位。因此在高雅文学的发展过程中，“牧羊人鲜花社”或称“佩格尼茨牧羊人协会”起了很大作用。该协会是1644年由格奥尔克·菲利浦·哈尔斯德费尔(1607—1658)和牧师约翰·克莱耶(1616—1656)在纽伦堡组建的，前者是一个地方显贵的儿子、颇有成就的文学家。“佩格尼茨牧羊人协会”与上个世纪的市民文学几乎没有任何联系，但须知就连“自由城市”纽伦堡在十七世纪也失去了其独立的市民文化的前哨作用。市民文学曾经推出过一些知名人物，但丢勒和萨克斯的时代已经过去。十七世纪，对纽伦堡城市的精神生活起着决定性影响的上流社会竭力模仿贵族风尚，哈尔斯德费尔在自己的八卷诗集《闺房趣味对话》(1641—1649)中描写的就是宫廷贵族阶层，书中讲述了周旋于上流社会的妇女应该知道些什么。生活成了上流社会做作的游戏，所有“庸俗”之物被赶出其中。协会的名称似乎也表明，其成员虽然身穿牧羊人的外衣，却是上流社会化装舞会的参加者。在被战争摧毁的国度里，他们却玩着“黄金时代”的游戏。牧歌的简洁和纯朴却变为刻意追求效果的雅趣。诗人们首先想成为善于吸引读者，用自己无穷的才华征服读者的创作高手。哈尔斯德费尔在自己的诗学著作《诗学漏斗或如何不借助于拉丁语在六小时内掌握德语作诗技巧》(1647—1653)里就全面鼓励掌握这种才华。他极为重视声响表现法、奥妙的比喻、寓意、对仗同韵律、节奏和鲜明的修饰语的奇妙

结合。同时，“佩格尼茨牧羊人”不仅要震撼读者的听觉，还要震撼读者的视觉，他们以花环、长笛、塔楼、酒杯等形式组成有几何图形的诗歌。有时他们把全部的创作热情都倾注在创造异常复杂而古怪的诗歌形式上。

纽伦堡诗人及其志同道合者在德意志开创了一条受马里诺诗派为首的欧洲高雅文学影响的道路。他们特别推崇田园文学，崇拜于尔菲的《义神星》和瓜里尼的《忠实的牧人》。哈尔斯德费尔还将蒙杰麦奥尔的《狄安娜》编译为德语，他直接指出，大量的文学借用和模仿不仅是合理的，甚至是必要的。

但“佩格尼茨牧羊人”并不总是歌颂挣脱了“冰衣”的“银色透明”的春溪那急速的奔跑，以及灌木丛、水仙、堇菜、石竹、百合、马珠草之中“蜜蜂集市”的嗡嗡声(哈尔斯德费尔《夏天》)。他们有时也超越田园题材，把诗琴调向宗教调式，或者反映一些时事或涉及一些哲学、道德方面的问题。但这时候他们往往断言尘世一切转瞬即逝、摇摇欲坠，他们把此岸世界比喻成汹涌的大海、虚伪的法官、装满愚蠢牲畜的圈棚、由疯子统治的王国等等(哈尔斯德费尔《这个邪恶的世界是什么?》)。

十七世纪中叶，德意志除了高雅诗歌外，还出现了高雅小说，其最早的作品是菲利浦·策森(1619—1689)的《亚得里亚的罗泽姆达》(1645)。策森是路德派新教牧师的儿子，他的父亲在1653年取得贵族称号。确实，该小说与后来的一些高雅小说包括策森本人后期的作品有所不同，它没有错综复杂的情节。故事发生在三十年战争年代的荷兰和法国，讲述的是一个被宗教偏执所破坏的缠绵的爱情故事。故事中现实世界隐约可见，例如，作者强烈谴责了“导致无数人死亡的残忍的令人深恶痛绝的战争”。他笔下的主人公——高尚的玛尔克霍利德不仅为德意志遭到的巨大破坏而痛心，而且还为此谴责那些为自己的私利而燃起战争之火的诸侯们。

在当时的高雅派作者的笔下，周围的世界失去了其粗俗的日常生活的具体特点，而成为想象中令人神往的王国。在这个王国中爱情如此高尚、如此令人心动、如此能言善辩，它令恋人们终日长吁短叹、面色憔悴、痛苦呻吟、神魂颠倒、彻夜难眠、写着优美的诗歌或散文体情书。小说中不仅女人们非常美丽，而且她们周围的一切也非常美丽：整洁的闺房、温馨的花园、壮观的喷泉、漂亮的石洞等等。像其他高雅作家一样，策森喜欢搭建华丽的布景，在这种布景下展开小说的田园式情节。美丽绝伦的罗泽姆达在等待情人的时候打扮成牧女，她身穿策森所说的牧女“常穿”的那种淡蓝色缎子、丝绸里子的轻薄连衣裙。牧女的小屋装饰着淡蓝色的地毯，四处可见极为精致的小摆设。

后来的德意志高雅小说彻底拒绝描写同时代生活，只面向古罗马和日

耳曼时代(安德列阿斯·亨利赫·布赫霍尔茨,1607—1671年,等),或描写东方的异国情调(亨利赫·安谢利姆·冯·齐格勒《亚洲的巴尼扎》,1689年)。小说越发冗长,篇幅庞大,人物众多。例如,在布赫霍尔茨的小说《日耳曼大公赫尔库勒斯奇遇记》(1659—1660)中共有四百五十个人物。情节变得越来越繁复,趣事接踵而至,布景也越加华丽、壮观,语言上的装饰花样百出。作者们都竭力想在精彩细节的描写上胜人一筹。所有具有震撼力和表现力的东西都会受到他们的热烈欢迎。策森的作品《非洲的索福尼斯巴》(1647)和《阿谢纳特》(1670)中就不时出现谋杀、扮妆、角逐、地震、强盗、水中飘浮的摇篮、神示所、罗马火灾、海上风暴、投了毒的酒杯、棺材和废墟、埃及金字塔、孟菲斯洞穴、迷宫等等,而更主要的是宝石、布匹、物品、金属等源源不断地从小说的字里行间喷涌而出。《阿马狄斯》(十六世纪末就已经译成德语)以及拉·卡普勒内德和玛·德·斯居戴利对德意志的艳情英雄小说发展也有影响,"佩格尼茨牧羊人协会"最有影响的诗人之一齐格姆德·比尔肯(1626—1681)曾说过,这些英雄小说很快就转变为"纯宫廷和贵族流派"。有时这些小说不过是插在历史故事或异国情调框架中的地方宫廷编年史,如不伦瑞克的大公安东·乌尔里希(1633—1714)的小说《高贵的叙利亚女人阿拉美娜》(1669—1673)和《奥克塔菲阿,罗马史》(1677—1707),用作者的话来说,他的作品"成长于宫廷之中,而非出自学校的尘埃","没有受过贫民社会的污染,而是谦恭地、真诚地用贵族风格来描写贵族故事"。

艳情英雄小说的民族特点在古日耳曼题材的作品中表现得最为明显,其中最突出的有丹尼尔·卡斯别尔·封·洛恩斯泰因(1635—1683)的小说《宽宏的统帅阿尔米尼乌斯,或称日耳曼自由的英勇捍卫者赫尔曼和美丽的图斯内尔达的对祖国有利、为德意志贵族争光、值得德意志贵族效仿的有关国事、爱情和勇敢精神的机智故事》(1689—1690)。从文绉绉的标题可以看出,小说讲述的不仅是爱情和勇敢精神,还有赫鲁斯克人赫尔曼公爵所捍卫的"日耳曼自由",公元9年赫尔曼在条顿堡林山大败罗马军团。作者完全站在那些奋起与外国暴君作斗争的古日耳曼勇士一边。日耳曼人朴实、严肃的习俗与罗马贵族的故作风雅和道德败坏形成鲜明对比。当然,小说中有些历史情节纯粹只是道具,学识丰厚的作者的世界观也受到统治阶级观点的限制,但作品仍有其自身的价值。作品创作于民族彻底衰落的时代,作者极力想提升德意志人被政治上的割据主义摧毁殆尽的民族意识,只是洛恩斯泰因在评价古日耳曼人的爱国主义时把他们大大地理想化了。他的小说还具有十七世纪末典型的纯理性主义倾向,例如,他激烈反对相信奇迹,宣扬理性,作者认为理性是使人"与诸神平等"的最伟大

的“人类宝藏”。

洛恩斯泰因同时也是一位著名的戏剧家。他创作了一些气势恢弘的历史悲剧，如：取材于土耳其历史的《伊卜拉欣-帕沙》(1653)、《伊卜拉欣-苏丹》(1673)，取材于古希腊罗马历史的《克娄巴特拉》(1661)、《阿格里平娜》(1665)、《埃比哈里斯》(1665)、《索福尼斯巴》(1680)。这些戏剧都受到塞涅卡的“血腥”悲剧和法国戏剧家的影响，在德意志巴洛克戏剧史上占有重要地位。戏剧中涌动着阴郁的激情，权欲践踏着爱情，邪恶笼罩着宫廷，洛恩斯泰因悲剧中的主人公只有在死亡中才能摆脱凌辱和奴役(克娄巴特拉，索福尼斯巴)。不健康的良心的化身——福里亚[①]在追击和消灭凶犯(例如，《阿格里平娜》中的尼禄)。洛恩斯泰因在悲剧(或“主要的和涉及国事的情节”)中将作者的基本道德原则——斯多葛派的教义融合在对谋杀、自杀、道德败坏和各种可怕现象的巧妙描写之中。作者竭力想打动和震撼观众，为此运用了各种可能的舞台效果以及大量的修辞手段，包括大段的描写、比喻和论述等。

254 ·

十七世纪下半叶高雅文学的另一位代表人物是诗人克里斯坦·霍夫曼·冯·霍夫曼斯瓦尔道(1617—1679)，他出生于布雷斯劳，是公认的“第二西里西亚派”(1650—1680)的领袖，洛恩斯泰因也曾是这个流派的成员。霍夫曼斯瓦尔道的主要创作领域是艳情抒情诗。他精通多种欧洲语言，他和哈尔斯德费尔一样努力用外国文学的成就来丰富德意志诗歌。他翻译过瓜里尼的诗歌《忠实的牧人》。但霍夫曼斯瓦尔道的作品与奇巧精微、带有贵族沙龙享乐主义色彩的马里诺风格更为接近。在这位“德意志的奥维德”的诗歌遗产中，色情题材占很大比例。这位高雅诗人的牧歌情诗、回旋诗、“歌颂女英雄的诗”及其他形式的诗歌中充满了各种色情暗示、比喻、隐喻和寓喻。他无法理解深刻的情感和激情，他浮光掠影式地看待生活，他赞扬信奉伊壁鸠鲁主义的浮浪弟子们选择强烈的性欲作为消除一切罪恶的灵丹妙药。

不可否认，霍夫曼斯瓦尔道擅长创作格调高雅、音节铿锵、辞藻华丽的诗歌。他的诗歌中已经出现了在十八世纪成为洛可可诗歌财富的那种轻松自如，但巴洛克风格仍在他的精致的诗歌中占主导地位，这种诗歌中点缀着由隐喻、效果重点、矛盾修饰法和画面所组成的五彩花环。像马里诺及其他巴洛克诗人一样，他一边号召大家要不断抓住瞬间的快乐，同时又发表一些有关尘世一切虚幻不实和转瞬即逝的悲观论调，他称人生为漫长的

① 古希腊罗马神话中的复仇女神。——译注

死亡，把爱情称为刑讯室（《变化无常的幸福》），或把人生比作短暂的快乐演出（《女英雄》、《埃尔蒙加尔达·鲁朵尔夫》）。在诗歌《世界》中他像哈尔斯德费尔一样，把尘世比喻成夜空中划过的闪电，长着飞簾的缤纷草地，对所有人开放的奴隶收养所，覆盖着雪白石膏的臭气熏天的遗骸。

1673年霍夫曼斯瓦尔道的作品集《德文译作与诗歌》问世，而更完整的作品集则在诗人死后才得以出版（1679，1695）。

6. 莫色洛史和格里美豪森

在十七世纪的德意志，在辞藻华丽的高雅长篇小说发展的同时，描写风土人情的小说也流行起来，前者回避平凡的日常生活，而后者则试图不加修饰地描绘现实的日常生活。描写风土人情的小说与民族传统相联系（民间故事书，菲沙尔特），同时也吸收了在当时的德意志相当盛行的西班牙讽刺教谕小说和流浪汉小说的丰富经验。早在1615年阿里别尔基努斯就对马特奥·阿莱曼的作品《古斯曼·德·阿尔法拉切的生平》进行过自由翻译，随后又有一些人对西班牙描写风土人情的长篇小说进行翻译和改写。其中大部分是市民作家，他们鄙视“黄金时代”的做作游戏，希望直陈时代弊端的痛苦现实。

约翰·米哈埃尔·莫色洛史（1601—1669）就是其中之一。他是讽刺教谕长篇小说《菲兰德尔·封·西特瓦尔德的各种奇妙而真实的幻觉》（1640—1643）的作者。小说的第一部分是对克维多的《梦》的自由改编，第二部分则完全是他自己的创作。作品创作于悲惨的三十年战争年代，作品在强烈的、无法遏制的疾风暴雨般的讽刺中表现出无穷的悲剧色彩。

小说的主人公菲兰德尔启程周游世界，去寻找公平，他不断证实自己的热情是徒劳的，因为真理和公正已被驱赶得无影无踪，甚至鬼神都开始害怕人类。小说逐渐发展为覆盖整个德意志和欧洲的各个生活侧面的巨幅讽刺长卷。莫色洛史着重描写三十年战争时期德意志的贫困。在菲兰德尔的眼里，士兵是和平居民头上最可怕的重压，他们强取豪夺，胡作非为，满嘴污言秽语。在这个贫穷、衰落的国家里到处是一群群野兽般的匪兵在游荡，对他们来说只有一个法则——自私自利、为所欲为。市民和农民不得不像躲避最为凶残的敌人一样躲避雇佣兵的掠夺。谁也不知道正义在哪一方，究竟应该为谁服务，应该参加哪个组织（《士兵的生活》）。小说中描写战争灾难的那些部分最为出色，其中充满痛苦和愤怒。莫色洛史为人民的灾难而感到深深的痛苦，他大声反对那使国土荒芜，使人们道德败坏，使德意志变成死亡之国的毫无意义的大屠杀。

小说有明显的反封建倾向。菲兰德尔进入地狱后碰到一群罪人,其中有各个阶层、各个行业的代表,但人数最多的是高贵的贵族。莫色洛史辛辣地讽刺了德意志的封建阶层,刻画出德意志官僚贵族愚蠢的傲慢、妄自尊大、游手好闲和道德上的野蛮。无知的显贵们总是想方设法谩骂和嘲弄每一个正直的市民,"仿佛普通人的血不像贵族血统的血那么红"。可是,贵族又在"不幸的、一无所有的人民"身上强加了多少负担和赋税!他们年复一年地从农奴身上压榨着最后一点汁液,他们早已忘记骑士的功勋,他们在战争中的表现无异于臭名昭著的匪徒,他们最关心的事就是"掠夺贫苦的农民和市民"。于是,菲兰德尔看见贵族们被焚烧于一个大火炉,他们在三十年战争期间用"火、剑和绞架,抢劫和流血,残酷的暴政和放荡不羁的行为"给自己的贵族称号增了光(《地狱的孩子》)。

喜欢寻根问底的菲兰德尔甚至在宫廷中也没有找到真理和公正。他很快得出结论,在地狱和宫廷之间存在着近亲关系。此处,莫色洛史的讽刺长鞭不仅鞭打着终日围着宝座忙得不亦乐乎的宫廷弄臣,而且也鞭打着那些目空一切地端坐于宝座上的人。作者痛斥握有大权的君主们的专横、傲慢、专制等恶习,这些君主就像屠夫一样从不幸的农民身上剥皮,把祖国推向极端贫困的深渊。因此,莫色洛史借农民之口说出痛苦的抱怨,抱怨在战争期间不幸的农夫必须代所有的人受过。

莫色洛史像洛高一样,把德意志所遭受的重重灾难归结为德意志人丧失了民族自尊心,忘记了古代"德意志的自由",忘记了古代"德意志人的诚实"、纯朴和谦虚,归结为德意志人在所有的外国人面前奴颜婢膝,成为可怜的小丑、猕猴、穿着异族奴仆制服的侍从,终日献媚于意在彻底毁灭德意志的人。小说第二部分的第一章揭露了德意志人在外国人面前的媚态,这部分的故事转入曾与恺撒军团作战过的古日耳曼统帅阿里奥维斯特的城堡。古日耳曼的勇士们,其中包括击败罗马人的赫尔曼,都强烈谴责子孙们的深深沦落,这些后代人在丢掉民族服装、习惯和风俗的同时,也丧失了往日的民族美德。狡猾、虚伪和懦弱取代了诚实、正直和勇敢。

当然这里确实有很多天真的成分,但就连十六世纪初伟大的德意志人文主义者乌尔里希·冯·胡滕在谴责笼罩整个神圣罗马帝国的商人习气时,也求助于古日耳曼人。与胡滕不同的是,莫色洛史没有把为古日耳曼人辩护转变为为德意志贵族辩护。他的立场更加民主化,讽刺范围更广。他鼓足勇气对满身恶习的德意志人,首先是对统治阶级的代表们陈说,指出他们深深堕落的痛苦事实,希望终有一天德意志会成为一个"高尚的世界",能够使"如今被迫害的"幸存的"忠诚的爱国者"联合起来,使他们快乐起来,尽管莫色洛史也知道,他向人们说出了"太多的真话","罪恶世界"是

不会放过他的。

当宫廷贵族们沉迷于描写阿玛基斯·加利斯基的艳情历险故事和矫揉造作的田园诗的时候,莫色洛史把描写高卢的阿马狄斯的小说称为"虚伪的",把田园诗称为"愚蠢的",把它们列入"傻瓜书籍"之列。他坚决反对空洞、虚伪和献媚的艺术,用他的话来说,只有那些不努力把蠢货变为聪明人,而"用最蠢的方法来描写蠢货"的人才是真正的大师。莫色洛史生活在令人厌恶的充满罪恶的世界,他不想美化这个丑恶的世界,因此他并不追求优美和谐的形式。他的巴洛克小说充满怪诞的形象和主题。小说中的一切都在沸腾、翻滚,一切都被某种疯狂的漩涡所包围,一切都被卷进一个令人惊恐的怪圈。语言本身也像火热的熔岩热气腾腾,直上云天。因此克维多的散文能吸引莫色洛史也绝非偶然,在德意志作家中他更接近于约翰·菲沙尔特。 ·256

莫色洛史为十七世纪德意志最伟大的散文作家冈斯·雅可布·克里斯托菲尔·格里美豪森(1621或1622—1676)铺平了道路,格里美豪森的创作具有更明显的现实主义倾向。这两位作家都主张毫无修饰地描绘世界,揭去上面遮丑的五彩假面具。莫色洛史在《菲兰德尔》的开头便直接表明了这一点。格里美豪森在他的早期政论作品《黑与白,或讽刺的香客》(1666)里也描写了阴险世界的假面具。两位作家还同样厌恶上流社会的艳情文学。格里美豪森面对的主要是民主主义读者,他希望用自己"愉快的笔"给终日在繁重的劳作中度日的人们带来哪怕是一点点的满足。但这并不妨碍他有时追赶时髦,他似乎想证明,只要他愿意,他也能创作出带有"崇高文学"特点的作品。他写过《圣经》小说《纯洁的约瑟》(1667),还有艳情历史小说《迪特瓦尔茨和阿梅林黛的优雅情史》(1699)、《帕罗希穆斯和吕姆皮达》(1673)。但与众不同的是,他的《旧约》约瑟的故事处处显示出诙谐故事的各种特点。小说中道德高尚的主人公的身边却有一位善于钻营的仆人穆赛(《穆塞》,1670年),作者向读者侃侃而谈穆塞的奇遇,和读者逗乐。当然,在所有的《圣经》传说中,格里美豪森更喜欢那些凭自己的才能战胜达官贵人的普通人的传说。

这两位作家都热衷讽刺,只不过格里美豪森的讽刺不像莫色洛史的讽刺来得直接和有教谕意义,格里美豪森的作品具有更广阔的史诗因素。如果说莫色洛史的小说仍停留在缺乏内部发展的讽刺教谕体裁上,那么格里美豪森的小说则更接近于动感的流浪汉小说。菲兰德尔这一人物形象平淡无奇,在很多方面具有程式化特点,莫色洛史正借此为推动力来展开各种讽刺画面。格里美豪森小说中的人物则具有历史具体性,这就使人物具有某种史诗般的浮雕感。格里美豪森的每一部流浪汉小说都是一个人命运的

详尽历史,从中反映出当时德意志社会的命运。在这位天才作家的笔下,每一部作品都是关于德意志小人物的真正的史诗。

虽然格里美豪森借鉴了西班牙流浪汉小说的经验,但他仍然是一位德意志作家。这不仅因为他描写的是德意志生活,还因为他与德意志文学传统尤其是民主文学传统有千丝万缕的联系,包括民间故事,运用民间怪诞手法写成的诙谐故事,他参与编写的民间历法,还有口头寓言、笑话、民谣等。格里美豪森推崇汉斯·萨克斯以及其他一些文艺复兴时期的市民作家,这在很大程度上说明他反对在当时的德意志诗坛占主导地位的贵族高雅美学。但如果说格里美豪森的小说不是西班牙流浪汉文学的复制品,那它同样也不是上个世纪德意志叙事散文之后姗姗来迟的新芽。格里美豪森的作品中所提出的个性和环境之间的关系问题是过去的德意志文学所未曾涉及的,它们所具有的诙谐故事特点获得了新的功能。格里美豪森小说中的一切都令人感受到一种同时代气息。作者并不向往远古的古日尔曼的神秘色彩,也不追求为了逗乐而逗乐。他的小说是面临巨大历史性考验的德意志人民悲惨命运的真实编年史。格里美豪森思索着祖国的现在和将来,他自然而然地转向人们无法轻易忘怀的三十年战争所带来的震荡。经历了这次可怕战争的德意志伤口仍在流血。到处都是战争造成的混乱。格里美豪森的小说是这巨大的社会危机的写照,作品本身的冒险性与十七世纪动荡、混乱、多变的德意志现状密不可分。

格里美豪森描写了战争如何打破人们的和平生活,把一切搞得天翻地覆,使得农民破产,使年轻人的身心受到摧残,使无辜的少年变成肆无忌惮的猎奇者、贪婪的无赖、流浪汉和骗子。格里美豪森笔下的骗子形象取自德意志生活的最深处,这类骗子本身也是被挤出平常社会轨道、被现实的力量抛入各种可怕事件的漩涡之中的人,他们被迫沿着摇摇晃晃的成功之路向上攀登,时而向上,时而又跌落下来。确实,骗子形象在以前的德意志文学中也曾有过,自阿密斯神父起(《阿密斯神父》,施特里克,十三世纪),骗子形象就深深地扎根于诙谐故事和民间作品之中。就连十六世纪初民间作品中的著名主人公——机智的小学徒基尔·艾伦施皮格尔也是一个骗子。与格里美豪森作品中的主人公一样,他也与周围的环境格格不入,但艾伦施皮格尔在与主人和老爷们的冲突中表现得随心所欲。他从小就喜欢丑角,在丑角中他找到了他所渴望的自由王国。对充满敌意的世界而言,他是无害的,他的道路和这个世界的道路似乎处于不同的平面上。格里美豪森的小说对人和世界的问题进行了完全不同的阐述。在他的作品中,环境的意义大大增强,环境具有惊人的吸引力。作品的主人公不再是用某种特殊面粉烤制出来的传奇人物,他的个人命运与巨大的悲剧世界的命运紧

紧地联系在一起,他在为争取自己的生存权而斗争的时候,总是感受到环境对自己的影响。

格里美豪森笔下的世俗世界已不是一个快乐的小酒馆,那里面到处是喜欢惹是生非的骗子们在巧妙地愚弄着憨厚的酒友,也不是许多巴洛克作家所描写的那种不切实际的幻想、海市蜃楼或愚蠢的梦境。这是一种不可抗拒的严酷现实,它仿佛是一条激流把生活中无所依靠的小人物像轻轻的小木片一样随意摆布,不停地把他们从一边抛到另一边。

长篇小说《痴儿历险记》(1669)毫无疑问是格里美豪森最重要的作品,同时也是十七世纪德意志文学最重要的纪念碑。小说的开始几章就将读者带进了战争年代的悲剧气氛之中。作品的主人公——一个可怜的养子,在斯佩什森林中的一个农民家中长大,他因为单纯被称为西木卜里切乌斯(意即单纯)。然而战争的火焰并没有放过这个巴伐利亚的偏僻小镇,西木卜里切乌斯亲眼目睹兽性大发的雇佣兵烧毁他养父母的庄园,严刑拷打和强暴人们。西木卜里切乌斯逃进森林,在那儿碰到一位隐士,这位隐士教他认字,教他忍受沉重的生活并侍奉上帝。但战争也没有让森林深处的西木卜里切乌斯得到安宁,火枪手们使他一贫如洗,并将他抓去当侦察员,西木卜里切乌斯处于死亡的边缘。但现实情况的发展又让他偶然做了司令官的侍童。随后出于一种自我保护意识他装成一个疯子。厄运不断将西木卜里切乌斯推向各种新的危险活动,直到他最后成为一名士兵。

严酷的生活粉碎了他儿时的幻想。他到处看到由于战争的灾难而越来越甚的各种卑鄙行径的得逞。生活迷惑他,千方百计地改变他,西木卜里切乌斯失去了以前的单纯,他学会耍滑头、偷窃和纵情玩乐。我们在小说的开头所看到的那个天真怯懦的小男孩变成了一个勇猛的雇用骑兵、机智大胆的收罗战利品的高手。他盼望着当上军官,成为阔绰的花花公子,但他引起出身高贵的军官们的嫉妒和仇恨,他们不愿意宽容这个傲慢的平头百姓的成功。

很快一切急转直下,西木卜里切乌斯被瑞典人俘虏,从而中断了他的军人仕途。但在巴黎他又突然发现自己有表演的天赋,他在话剧和芭蕾舞剧中的表演获得巨大成功。但在去德意志的途中他失去了所拥有的一切,因为他得了天花,变丑了,也变虚弱了。为了不致饿死,他当上江湖郎中。但战争的风雨重又使他动荡不安,这次他成了一个火枪手,伙同一群匪兵成为江洋大盗。战争使他感到压抑,他的良心开始受到谴责。他忧伤地回想起自己曲曲折折的生活道路,痛哭流涕,因为他"失去了他走出森林时的纯洁,把它在人世间大肆挥霍掉了"。受尽战争折磨的他想去瑞士,看一看处于美好和平中的国度。他兴奋地发现,这里的居民从事着创造性劳动。很

快西木卜里切乌斯自己也开始创建农庄，但贫穷把他赶往异国。经过一系列冒险经历之后，西木卜里切乌斯决定离开这变化无常的世界去当一个隐士。

但西木卜里切乌斯并没有在森林的隐居生活中找到真正的安慰。当时三十年战争之火已经熄灭，于是西木卜里切乌斯顺利地穿过瑞士和意大利，马上就要见到神圣的土地了，但突然新的不幸又使他成为一群非洲强盗的猎物。几经周折摆脱奴役之后，他又成了沉船事件的牺牲品，漂泊到广阔的印度洋中一个土地肥沃但无人居住的小岛上。

在这儿西木卜里切乌斯获得了期待已久的心灵的平静。他所有的时间都在愉快的劳动中度过，因为生活经验告诉他，“人为了劳动而生，就像鸟儿为了飞翔而生一样”，同时“无所事事会引发身心的诸多疾病，然后，是你最不愿意看到的，它把你抛进毁灭的深渊”。西木卜里切乌斯成为自由土地上的自由人，因此当欧洲航海家偶然来到该岛，建议西木卜里切乌斯和他们一起回欧洲的时候，他断然拒绝了这充满诱惑的建议，因为在茫茫世界上到处充满罪恶，因此，没有什么是不允许的：“每个人都公开地、毫无愧色地压制别人，为了自己往上爬，不惜采取任何狡猾手段、骗术和政治手腕。”

258 ·



格里美豪森的长篇小说《痴儿历险记》的衬页 版画 1684 年 纽伦堡出版

至此西木卜里切乌斯对热心的读者所讲述的冗长传记也宣告结束。但在 1669 年作品首次问世后，格里美豪森又写了三部续集，从中我们知道，

西木卜里切乌斯告别渺无人烟的小岛，回到祖国，成为日历销售商，同时还是轰动一时的诗报的撰稿人和编辑。当然续集不像有些分析家所认为的是纯属偶然，因为对热爱生活的社会作家来说，隐居生活的理想不可能成为真实生活的终点，格里美豪森正是这样的作家。西木卜里切乌斯应该回到人间，并作为《永存的历本》等作品的作者给人们带来快乐，唤起他们的思索。

· 259

事实上，格里美豪森的这部小说在精神内容上远远超出局限于描写日常生活的一般的流浪汉小说，作者总是涉及各种各样的问题，揭开蒙在陈腐真理上面习以为常的面纱，找出它们的极端相对性和易变性。有时某些情景的出现只是为了展开激烈的论述。而且，正如莫罗佐夫所做的恰如其分的评价，作品的主人公不仅是赋予了一系列个性特点的"个人"，而且有时也是和这些特点没有直接联系的一种"世界观"。《痴儿历险记》与其他的流浪汉小说在艺术结构上也有所不同。在非常清醒的日常生活描写中会突然钻出民间故事或巧妙的形象比喻，比如，西木卜里切乌斯沉入奇妙的穆梅尔湖底，来到纯洁的气仙的王国，而在另一处他又和尘世无常的化身、古代巴尔丹捷尔斯（纳佩列梅努斯科尔）神的雕像交谈。西木卜里切乌斯得知，正是巴尔丹捷尔斯一直引导他走着坎坷的生活道路而且仍将继续，世界上的一切都是多变、无常的。



格里美豪森长篇小说《痴儿历险记》的插图
版画 1684 年 纽伦堡出版

但小说最精彩的部分仍是真实地描写"被战争的火焰、饥饿和瘟疫"所笼罩的德意志的悲惨生活的篇章。作为莱茵河小酒馆的老板，格里美豪森自己也经历过战争，他很清楚贪婪成性、为所欲为，在德意志土地上横行霸道的雇佣军匪帮是什么东西，很清楚在几十年间德意志人民承受着何等巨大的痛苦。格里美豪森特别同情地写到了被特权阶层鄙视的农民。西木卜里切乌斯甚至在小时候就经常唱着歌颂农民的歌。用作者的话来说，这是最古老、最有贡献的阶层。亚当当时不也是农夫吗？如果不是农夫挥汗如

雨进行耕种，帝国何以存在？但各地农民的境况都非常悲惨，大老爷们对他们为所欲为，农夫和牧人像《圣经》中的大卫那样备受尊重的时代已经过去，如今劳动者被压弯了腰，被有权有势的人们所嘲弄。格里美豪森善于从广大人民的立场观察周围的世界，他的社会观点在西木卜里切乌斯的观念和梦境中可见一斑。西木卜里切乌斯梦见一些奇怪的树，这个带有寓意的梦境反映出封建德意志农民的悲惨命运。

在小说中格里美豪森多次回到造成社会不公的阶级等级制度的问题上。他多次让西木打破贵族天生高贵的封建神话。按照纯朴的西木卜里切乌斯的观点，阶级等级制度是十分荒谬的，因为所有的人都是来自于上帝用尘土创造的亚当。在另一处，作者追随文艺复兴时代的人文主义者，他指出，那些有着显赫地位的祖先的人不能被认为是真正高贵的人，而那些自己使自己成为"高贵的、无愧于自己的事业的人"才是真正高贵的人。但格里美豪森小说中德意志贵族的所作所为根本不符合这个高尚的要求，西木卜里切乌斯如是说。有时高贵的骑士和最平庸的抢劫者之间的所有界限都消失了。

260·

自然，一位如此不忘祖国痛苦的作家，一位如此了解社会不公的作家不可能不思索祖国的未来，何况在十七世纪已经有很多人关心这个问题。许多有关德意志未来的预言主要来自异端界。在十七世纪末以前，这些预言从未间断，克维林·库尔曼的"耶稣会神国"预言就证实了这一点。在格里美豪森的小说中也有一些与当时的乌托邦倾向密切相关的情节。有一次，西木卜里切乌斯碰到一个奇怪的人，不是傻瓜，也不是疯子，他号称自己是众神之父朱庇特，他答应西木卜里切乌斯唤醒一位德意志英雄的梦，这位英雄可以不用雇佣军的帮助，仅凭自己魔剑的力量在地球上建立公正的秩序。强大的君主们必须承认他的权利，在新建的罗马帝国中将出现一个由最聪明、最公正的公民组成的议会。德意志全境将会得到统一，农奴制将会消失，人们将会忘记劳役地租，忘记各种沉重的令人破产的苛捐杂税，忘记大老爷们的高利贷和独断专行。缪斯将把德意志作为自己的安身之所。每个德意志人都会热爱自己的祖国，成为像罗马人法勃利奇那样的诚实和高尚的典范。在整个地球上将会建立普遍的和平，不再有令人压抑的流血战争和宗教仇视，因为这位德意志英雄会将所有互相仇视的宗教信仰联合成一个建立在古代基督教教义基础上的统一的基督教信仰。

当然，不应对这一令研究者们争论不休的情节中的一切都信以为真。这里可能有讽刺摹拟倾向，因为发表这一冗长预言的是浑身长满虱子的疯子，当时任何思维正常的人都不可能预言德意志将完全走向公正王国。只有像克维林·库尔曼那样的极度躁狂症患者才相信这一点。并且，建立一

个摆脱封建和宗教狂热的公正世界的愿望，这本身并不荒唐。这种愿望在德意志人民中早就存在。小说中虚构的朱庇特充当了丑角功能，他讲述重大事件，逗人发笑，使人误解。在《痴儿历险记》中经常出现一些滑稽的角色，其中之一就是非常纯朴的少年西木卜里切乌斯，他与混乱而残酷的生活现实之间充满矛盾。格里美豪森喜欢说笑话和插科打诨，但在这些逗笑中隐藏的常常是极端的痛苦！同时，格里美豪森非常热爱生活，在这一点上他与文艺复兴时期的作家、民间故事书和诙谐故事的创作者非常接近。尽管《痴儿历险记》的作者清楚地看到现实生活的许多黑暗面，但他与一些巴洛克思想家不同，他并不为了追求死后的永久安宁而否定现世生活。格里美豪森作品中主人公为争取阳光下一席之地而进行着不懈的斗争。机敏、智慧、勇敢、渴望自由、渴望有所建树、善于克服困难——这是他们的性格特征。

格里美豪森的一系列新的"痴儿"小说中出现了一些与"西木卜里切乌斯"有着这样或那样联系的新主人公。他们中的每个人都不得不走着艰难的生活之路。在格里美豪森笔下，打家劫舍的叙述故事得到进一步扩展，变成在战时和战后的德意志生活背景下展开的人类和各民族命运的多彩长篇史诗。其中的主人公有男人，也有女人。例如，小说《与西木卜里切乌斯作对，或女骗子和流浪者库拉舍详尽而奇怪的传记》(1670)讲述的就是一个女人的命运。从作品中我们知道，战时的动荡怎样将一个高尚质朴的捷克少女变为一个狡猾大胆的冒险家，在那黑暗的年代这样的事情屡见不鲜。她令官兵为之倾倒，但战争无休止地跟随着她，一次又一次地将她变成孤独的寡妇。渐渐地，战争的混乱和士兵们寻欢作乐的生活对她来说已习以为常。她喜欢穿上男装骑马参加战斗，特别是当战斗预示着能给她带来丰富战利品的时候。作为军团的随军小贩，库拉舍善于从士兵的腰包里赚取钞票。她经历了多次恋爱，采用过各种骗术，她曾经还是西木卜里切乌斯的情人。但她得了花柳病，失去了往日的容颜，也失去了在战争期间积蓄的财产，于是库拉舍把自己的命运与茨冈人的军营联系在了一起。但她习惯于自由的生活，于是她继续流浪、行骗。用库拉舍的话来讲，茨冈人的生活非常符合她的个性，她宁愿过这样的生活也不愿当军团团长。

格里美豪森的第三部"痴儿"长篇小说《古怪的施普林英斯费尔特》(1670)的主人公是西木卜里切乌斯最亲密的战友、库拉舍忠诚的恋人、威武的士兵施普林英斯费尔特。像格里美豪森作品中的其他主人公一样，施普林英斯费尔特也在战争中颠沛流离。他参加过各种战斗，当过鼓手、火枪手、龙骑兵，当过俘虏，发过财又全都败光，得过鼠疫，受过伤，在渺无人

烟的德意志村庄流浪时险些被狼群吃掉，而在战后，他当过一阵小饭馆老板，当过江湖艺人，然后又重新回到军队，但在克里特岛与土耳其人的战斗中失去了一条腿。然后施普林英斯费尔特又回到德意志，拖着那条木腿在乡村流浪。他靠拉小提琴维持自己的生活，他向往自由独立的生活，人们为快乐的音乐家的到来而高兴，施普林英斯费尔特甚至觉得他没有理由期盼比这“更幸福的生活”。

《古怪的施普林英斯费尔特》有一部续集，即描写风土人情的长篇小说《神奇的鸟窝》(1672)，描写的是战后德意志的生活。年轻的士兵施普林英斯费尔特得到一个能使他隐身的神奇鸟窝，此前鸟窝属于他那诡计多端的妻子。在鸟窝的帮助下，小说的主人公可以深入到德意志社会的各个领域，观察各地人们的风俗习惯。战争结束了，但道德和社会的种种痼疾仍使国家背着沉重的负担。虚伪和欺骗是贵族、僧侣和市民阶层中司空见惯的事，更不用说流浪者和勉强糊口的人了。战后很多人急欲发财，他们利令智昏，给社会道德造成灾难性的影响，破坏了家庭的稳定，败坏了人们的道德，甚至把人们引向犯罪和毁灭。僧侣和城市富人们依然过着奢华的生活，而贫穷的农民依然忍受着饥饿和苦难，格里美豪森用大量笔墨描写了他们的痛苦命运。

在《神奇的鸟窝》中涉及的贫富问题在《普鲁东的裁判所，或成为富人的艺术》(1672)中上升为中心问题。在巴登矿泉，各色各样的人相聚在这里谈论着如何摆脱贫穷、发财致富，其中包括西木卜里切乌斯、他年老的养父母、女流浪者库拉舍以及受尽生活折磨的施普林英斯费尔特。他们从谈话中得出结论：只有昧着良心才能发财致富。最为有效的是冷酷无情、会说谎、会欺骗。书中这贪婪的公开自白与热爱劳动、极端勤俭、安于贫穷的宗法制老乡村的遗风相互对立。作者并没有做出任何结论，他只是冷笑，而让读者自己得出必要的结论。但当谈到农民的沉重负担时，作者已经不带任何冷笑。贵族、商人、小饭馆老板、士兵、手艺人等等“拼命从农民身上拔毛，对农民进行无止境的取骨吸髓和敲诈勒索，想借此发财致富”，这一点西木卜里切乌斯的养父非常清楚。

毫无疑问，格里美豪森是十七世纪德意志最伟大的人民作家，贵族精英所漠不关心的普通人的艰难命运牵动着他的心。他从过去的民间文化中继承了具有批判性同时又充满活力的“滑稽的”笑，这种笑在德意志巴洛克文学中几近绝迹。他的作品中世俗的、人性的和具体的东西总是能战胜空想和抽象的东西。在格里美豪森的小说中充满生机的生活占了上风，他面向广大读者，用通俗易懂和生动的语言与读者对话（有时也运用个别巴洛克式文体和思想成分，并使其服从于作品的整体构思）。

十七世纪最后三四十年，很多德意志作家沿着格里美豪森所开辟的道路前进。许多作家都创作过"痴儿"小说，并使用格里美豪森作品主人公的名字。这些描写风土人情的作品中充满惊险的故事情节，大多与战争时期的灾难有关，有时候还具有讽刺模仿的特点。长篇小说《闲游世界的痴儿》(1677—1679)就是这样具有讽刺模仿性的宫廷艳情英雄小说，作者是生于奥地利的约翰·贝尔(1655—1705)，一个小饭馆老板的儿子，1685年起担任萨克辛-维先菲尔斯公爵的宫廷音乐师。贝尔具有多种天赋(作家、音乐论文的作者、歌手、作曲家、演员)，发表作品时常使用笔名(扬·列布胡等)，他是格里美豪森追随者中最有名的一个。他具有敏锐的观察力，善于生动地描写周围生活的各种形象。贝尔抛弃在文学中盛行的摆脱尘世无谓操劳的巴洛克主题，他的许多著名作品(《傻瓜的栖息之地》，1681年；两幕剧《德意志的冬夜》和《迷人的夏天》，1682年等)艺术成分非常驳杂，把读者带进一个居住着各阶层人士的广博世界。贝尔属于民主派，他对小人物包括音乐师充满好感，但他的讽刺之剑常会使同时代的大人物震惊。在贝尔的作品中，常会听到流浪汉小说、民间传说、古代笑话、道德讽刺作品的回声。他喜欢用鲜明的诙谐诗，用表现力极强的俗语。在贝尔的创作时期，德意志已开始医治三十年战争给国家带来的创伤，因此他的小说充满生活的欢快、乐观主义和热爱自由的精神，这种精神预示了对正在到来的启蒙主义时代的寻求。

· 262

7. 世纪末的文学

十七世纪末的德意志文学继续保持百花齐放的局面，各宗教阵营信徒的声音越发响亮。虔敬主义得到发展，这为下个世纪即十八世纪的"心灵诗"的繁荣准备了条件。出现了克维林·库尔曼的狂热"赞美诗"。天主教阵营仍旧以僧团拉丁语戏剧和德语教谕散文为主(《关于圣徒像的新传说》，马丁·科赫姆，1634—1712年)。

十七世纪僧团戏剧在奥地利和德意志南部地区特别繁荣，主要是耶稣会士、本笃会修士及其他僧团的戏剧，经常在官邸和学校进行演出。僧团戏剧发展了巴洛克的艺术原则，追求综合式情节，呼吁要吸引观众，影响观众的感情。僧团戏剧采用拉丁语，但表演定位于最广大的观众，即使很多人不懂拉丁语也不影响他从整体上理解剧本。僧团戏剧的文学台词与歌剧台词相似，戏剧内容包括音乐、华丽的布景、舞蹈，有时还有烟火，情节通常来源于《圣经》故事、基督教神话和古希腊罗马神话。除了激动人心、悲剧性"恐怖"与喜剧性场景的融合之外，还充满比喻、预言性幻境和大量顽强

证明情节的教谕意义的象征性解释，这些都是僧团戏剧的典型特点。耶稣会士僧团剧的最著名代表人物是雅可布·比德尔曼（1578—1639）。他的《采内多克索斯》（“采内多克索斯”来自希腊语，意为“爱虚荣的人”），1602年在奥格斯堡首次上演。这是十七世纪唯一的一部在问世后不久便被翻译成德语的耶稣会士戏剧。本笃会修士戏剧作者中最为有名的当数在萨尔斯堡成名的西蒙·雷滕帕赫尔（1634—1706）。

几乎和雷滕帕赫尔同时，还有天才的维也纳传教士、农奴的儿子亚伯拉罕·阿·桑特·克拉拉（俗名约翰·乌尔里希·梅格尔勒，1644—1709年）。他非常关心重大时事（土耳其的危险、1679年肆虐维也纳的鼠疫），揭露罪恶，引导人们从善。亚伯拉罕个性鲜明独特，喜欢用集市上的俏皮话和吆喝语与人们交谈。（《维也纳请记住……》，1679年；《头号大无赖犹大》，1686—1695年；《给大家说几句话》等）。他的布道辞中收录了来源于各种渠道的引人入胜的历史故事和笑话。他是一流的演说家，他善于使用锋利而具有表现力的比喻、民间俚语、谚语、俗语和有趣的文字游戏，总是能超越古板的宗教语言的狭小空间。

第二西里西亚派作家仍享有很高声誉，不伦瑞克的大公爵安东·乌尔里希的艳情历史小说继续热销，但德意志文学中已明显地出现新的思潮。巴洛克文学进入黄昏，崇尚理性、重新评估传统价值的启蒙主义时代就要到来。德意志最伟大的哲学家莱布尼茨（1646—1716）的活动是这一转变已经开始的重要标志。莱布尼茨是著名的纯理性主义思想家，倾向自然神论，力图克服巴洛克世界观中悲剧性的二元论。哲学家托马西马斯（1655—1728）颂扬人的“健康的理性”。霍夫曼斯瓦尔道和其他一些西里西亚派诗人的高雅风格主义开始受到追求来自大自然本身的自然、简洁的进步作家的尖锐批评。讽刺作品的作用增强了，这类作品呼吁用人的理性来评判现实生活的种种荒诞表现。诗人克里斯蒂安·韦尔尼克（1661—1725）创作了很多讽刺诗（《题词或讽刺诗集》，1697—1701年），受到莱辛的称赞，诗歌不仅嘲笑了沙龙的高傲铺张和后期西里西亚作家矫揉造作的自命不凡，而且还涉及同时代现实的弊端，抨击了出身高贵的肤浅之辈的傲慢和无耻。

263·

文风严谨的布瓦洛取代了装腔作势的马里诺。普鲁士贵族、著名的外交家、启蒙主义诗人鲁多尔夫·封·卡尼茨男爵（1654—1699）是他的第一个崇拜者和追随者，后来戈特舍德把他称为“德意志良好趣味的开创者”。他在自己清新简洁的讽刺诗中直接借鉴了这位法国著名诗人的讽刺作品。

在文学中建立理性原则的努力得到了效仿凡尔赛风俗和观点的宫廷阶层的支持，这首先标志着在德意志条件下“清醒的”市民阶层原则的胜利，并由此很快诞生了戈特舍德的改革。尽管德意志的市民阶层仍很弱小，尚处于

从属地位，但已经从三十年战争可怕的震荡中渐渐恢复过来。市民阶层在德意志生活中，特别是在文化领域中的作用增强了，在十七世纪末出现了像莱布尼茨这样的大人物，这绝不是偶然的。很快在文化艺术界出现了约·塞·巴赫(1685—1750)、亨德尔(1685—1759)，然后又出现了莱辛和其他一些文化大家。确实，十七世纪末的德意志文学成就微不足道。这一时期几乎所有的作家都只具有本土意义，其中包括硕果累累的小说家、剧作家和诗人克里斯蒂安·魏泽(1642—1708)。他特别看重自己创作风格中的"简洁"，他确信诗歌语言无论如何不能脱离日常生活语言。他在自己的小说中以一个具有鲜明市民阶层倾向的讽刺作家和道德作家出现。他喜欢几十年前莫色洛史常用的讽刺教谕体裁，魏泽的第一部小说《德意志的三大诲淫者》(1671)中的很多部分(幻觉形式、地狱之旅)甚至与《菲兰德尔》相互呼应。

魏泽最有名的小说是《世上三个最可恶的大傻瓜》(1672—1673)，它是战后德意志各种习俗状况的巨幅画卷。展现在读者面前的很多情节组成了一个"愚蠢"的大王国，那里居住着成为自己妻子的奴隶的男人、好决斗的人、铺张浪费的人、暴发户、受贿的法官等等。魏泽的速写的特点是风格清晰，接近生活。但魏泽既与德意志小说发展过程中的现实主义潮流有联系，又与自己的前辈们有所不同。魏泽的现实主义不是莫色洛史花里胡哨的巴洛克式的现实主义，也不是格里美豪森的人民现实主义，虽然魏泽的小说中也经常可以见到诙谐故事的方法和主题，但魏泽更为含蓄，更为理智。他不仅是作家，而且还是个总是手执教鞭的教育家。如果说对格里美豪森来说世界是多义的、内部不断变化的，那么，在魏泽看来世界是"拉得笔直的"，是没有丰富色彩的直线。在这里愚蠢的日常生活王国与理想的理性王国相互对立，愚蠢不能转化为智慧，智慧也不能转化为愚蠢。就像古老的木刻一样，这里只能找到黑白两种颜色。同时小说中众多的傻瓜使人不由得想起谢巴斯蒂安·布兰特的《愚人船》，布兰特在德意志文艺复兴初期便把周围生活中的弊端和缺陷视为人类愚蠢的表现。当然，自十五世纪末以来德意志文学发生了很大变化，魏泽早已脱离了布兰特肤浅的原始主义。在德意志"理性时代"到来的前夕，市民阶层"傻瓜文学"重又复活，这毕竟是令人深思的。但是，虽然魏泽反对国人，其中包括上流社会代表的愚蠢，但他并未否定德意志的社会制度。他的自由思想相当温和，他只是希望人类的愚蠢能够减少，并让位于理智，希望在等级制度的国家里，市民阶层不要放弃自己的利益(《世上三个最聪明的人》，1675年)。

魏泽还是位不知疲倦的剧作家。他是经验丰富的教育家，从1678年起他在富裕的城市齐陶担任模范寄宿学校校长，这段时间他创作了五十五部戏剧，经常由学生在市政厅举行演出。这些戏剧顺应地方传统，大多是《圣

264· 经》剧、历史悲剧和喜剧。魏泽的喜剧运用带有方言的生动活泼的口语，完全抛弃巴洛克式的夸夸其谈。为了使每个人物的语言“符合他的天性”，剧作家仔细倾听各行各业人们的语言，包括洗衣女工、小饭馆老板、厨师和樵夫。魏泽在喜剧中运用了德意志古老的谢肉节趣剧中常有的日常生活的滑稽场面，略带粗俗的幽默以及机灵鬼和滑头的把戏，使这种戏剧重又焕发生机，著名的小丑冈斯乌尔斯特以各种名字在舞台上频繁出现。当然，魏泽的学校喜剧不仅为了娱乐，同时还有教育意义。作者嘲笑人性的弱点，警告大家不要做蠢事。在最成功的喜剧《被迫害的拉丁人》(1693)中，魏泽嘲笑那些追逐显赫宫廷爵位的富裕市民阶层。喜剧明显地受到莫里哀的影响(《可笑的女才子》)，十七世纪末莫里哀在德意志已经相当知名。1694年，魏泽在纽伦堡出版了自己的三卷本作品集，为描写日常生活的民族喜剧的成功奠定了基础，这种喜剧形式在十八世纪莱辛的作品中达到顶峰。

魏泽的《圣经》剧并没有引起人们的兴趣。他的历史悲剧中出色的也只有一部，即《那不勒斯造反者首领马萨涅洛的悲剧》(1683)。这部作品强劲有力，充满勇敢精神，在十七世纪德意志文学中独树一帜。1773年莱辛在致兄弟的一封信中对魏泽的这部戏剧给予充分肯定，并指出了其中的“莎士比亚式的情节自由发展过程”。他写道：“尽管作品有学究式的冷漠，但在其中仍能找到莎士比亚式的智慧火化。”悲剧描写的是1647年在那不勒斯爆发的反封建人民起义，当时那不勒斯处于西班牙的统治之下。在十七世纪的德意志戏剧作品中，反专制统治并不是新鲜事物，在格吕菲乌斯的悲剧中就已出现过。但在《莱奥·阿尔梅尼乌斯》中故事是在狭小的宫廷范围中展开的，而《伯比尼安》中真理和公正的捍卫者始终处于令人伤感的孤独状态。魏泽比格里菲乌斯大大前进了一步，他不仅充满激情地描绘人民起义，同时还指出起义的真实原因，即当权者竭力搜刮民脂民膏，人民处于水深火热之中。虽然魏泽并没有站在革命的一边，并没有号召人们起来推翻现存的制度，但他看到了封建制度的黑暗面。魏泽在自己的喜剧中多次描写惨遭农奴主剥削的德意志农民的悲惨状况。悲剧《马萨涅洛》警告世界上那些有权有势的人放弃“不明智的”、危险的利己主义。“我们应该支持贵族”——悲剧中卡拉奇奥尔斯基公爵申明说。“但不是以全体人民的破产为代价”——国务秘书回答他说，这毫无疑问反映出作者本人的观点。该剧一反以前的传统，是用散文体创作的。

但十七世纪末最有天赋、最重要的德意志作家毫无疑问是讽刺作家克里斯蒂安·罗伊特(生于1665年，1712年后去世)。他出身于农民家庭。他追随格里美豪森的现实主义传统，他像魏泽一样，反对高雅文学的矫揉造作，反对过分的狂妄自大，反对艺术和生活中的真实。罗伊特还是莱比

锡大学的学生时，就创作了两部恶作剧式的喜剧：《普里西勒的正直女人》(1695)和《正直的邋遢女人的病与死》(1696)，剧中嘲笑了那些讨好贵族的小市民。小饭馆老板什兰帕姆佩（德语 schlampampe，意即"邋遢的人"），还有她的厚颜无耻的女儿们和放荡不羁的儿子舍尔穆夫斯基（德语 schelm，意即"骗子"）一心追求贵族身份，竭力把自己打扮成大老爷的样子。有意思的是，几乎同时魏泽也在创作类似的题材。十七世纪末德意志进步作家的注意力都转向贵族中的小市民题材，这说明在德意志习惯于在统治阶层面前卑躬屈膝的市民阶层已经开始了摆脱精神束缚的斗争。讽刺喜剧中隐含着这样的思想，即真正的高尚不应在表面的显赫身份中去寻找，而应在人的个性尊严中去寻找。

随后罗伊特创作了充满激情的流浪汉小说《舍尔穆夫斯基的真实、新奇、危险之至的水陆历险记》(第一版，1696 年；第二版，1697 年)，其题材基础仍是身披贵族羽毛的小市民乌鸦。不过这部流浪汉小说却完全别具一格。小说中所讲述的故事非常离奇，像一百年后能说会道的说谎者闵希豪生男爵将向读者讲述的离奇故事一样，甚至可以认为骗子家族的舍尔穆夫斯基是这位著名男爵的直接祖先。他和闵希豪生一样是位喋喋不休的说谎者。只是在罗伊特的喜剧中，舍尔穆夫斯基是小饭馆老板什兰帕姆佩的没有教养的儿子，他的谎言中完全没有闵希豪生充满激情的讲述中所特有的优雅和光彩。因为乐于向人们讲述自己臆想中"危险之至"的旅行和奇遇的舍尔穆夫斯基，只是市民阶层中的一个无知青年，从未热爱过科学和有益的劳动，他的大部分时光是在小酒馆里度过的。 · 265

虽然舍尔穆夫斯基懒惰成性、胡作非为，但他幻想被视为一个勇敢、有教养、聪明，特别是用自己的功勋和奇遇震惊世界的彬彬有礼的骑士。因此，在小酒馆的经历变成了"危险之至的旅行"，流浪汉酒友变成了伯爵，而平平庸庸的荡妇、女酒鬼则成了光彩照人的莎尔曼特小姐。

舍尔穆夫斯基使出浑身解数说谎，幻想梦想成真，但常常陷于尴尬境地。他幻想成为彬彬有礼的骑士，令富有、高贵的美人为之倾倒，令高贵的贵族甚至实力强大的国王争相与之结交，但他的语言却依然非常粗野和下流，这明显说明他极其没有教养，非常粗俗。很自然，他的生活观也非常庸俗，不管他谈论什么，不管他编造什么样的传奇故事，他始终不可能跳出他那狭窄的庸俗生活观，他表面上的殷勤周到和彬彬有礼有时实际上表现了他那小市民的粗鲁。

作品虽然充满舍尔穆夫斯基的胡说八道，但仍然诙谐，有趣甚至有些引人入胜。其中有一些内容出自有关"颠倒世界"的古代民间故事和寓言(《什拉拉菲亚国家》等)。同时罗伊特的小说也绝不是无的放矢。小说不

仅仅是令人发笑的笑话，同时还是对那些一心模仿贵族生活的小市民的讽刺，因为在他们想来，贵族生活就是享有很多特权的自由自在的寄生生活。但小说还有另一种讽刺意义。可以说，在嘲笑一心想当贵族的小市民阶级的同时，作品实际上也触及了在封建反动势力的土壤上成长起来的无所事事的贵族世界本身。难怪舍尔穆夫斯基在酒气熏天的小酒馆里幻想着这种世界，他那"美妙的"世界其实就是那个小酒馆，在那儿可以喝酒、跳舞、无所事事、夸夸其谈，只是镀上了一层闪闪发光的金色。当然，罗伊特并没有否定封建上流社会世界，但小说中已经出现一些反抗的暗示，认为这个世界事实上是个"颠倒世界"（只要用"合理性"的标准来看待的话）。难怪幻想这种生活的人正是懒汉兼笨蛋舍尔穆夫斯基。

与这种反贵族倾向相一致的是小说中的反艳情高雅文学的讽刺摹拟倾向。罗伊特在嘲笑舍尔穆夫斯基的不可信的奇遇时，故意在其中借用高雅小说中描写的一些日常生活特点。根据讲述者的意愿，故事情节时常从一个国家转到另一个国家。和高雅小说的作者一样，舍尔穆夫斯基总是想吸引读者。就像高雅小说那样，小说《舍尔穆夫斯基》中充满海上风暴、沉船事件、海盗袭击、决斗、浪漫爱情、会说话的幽灵、豪华的生活场景、悦耳的汽笛、变化无常的命运、艳情书信和情书、辞藻华丽的长篇大论、仁慈的国王、非凡的勇气、高贵和雅致。只是在罗伊特的笔下艳情英雄小说成分总是以喜剧方式来表现，因为其来源是无知的酒鬼那过于自信的谎言。

第二西里西亚派的贵族美学观遭到了沉重的打击。进步的德意志欢笑着告别了过去的偶像。诙谐故事，甚至粗鲁的文学传统重又获得新生，健康的思想取代了巴洛克的华丽辞藻。舍尔穆夫斯基那充满激情的谎言之所以可笑，是因为它完全脱离现实的土壤，与健康思想发生了尖锐的冲突。但舍尔穆夫斯基这个人物本身仍具有典型意义，虽然这毫无疑问是对相当真实的德意志现实制度的夸张描写。这是一个有血有肉的人，他和西木卜里切乌斯一起深深地留在了以后几辈人的记忆里。十七世纪德意志文学中的这两个人物形象经受住了时间的考验，在欧洲各个时期文学的著名人物形象长廊中占据一席之地。

266 ·

第十章 瑞士文学

1. 引言

格里美豪森笔下的西木卜里切乌斯在因三十年战争而变得荒芜和粗野

的德意志游历多年以后，无意中来到瑞士，他觉得这个小小的国家似乎是人间天堂："生活在那里的人们用不着害怕敌人，用不着担心被抢，用不着操心失去财富、健康甚至生命。所有的人都无忧无虑地生活在自己的无花果园和葡萄园里，与德意志相比，这里生活富足，快乐无比……"

确实，在三十年战争期间瑞士采取的中立政策（从那时起这一政策也成为传统）使瑞士免受了战争的创伤，甚至在某种程度上还促进了它的经济发展。但总的来说，十七世纪的瑞士发展速度极其缓慢。瑞士地处欧洲中部，远离资本主义发展的几个中心地区。瑞士反对集权，坚持隔绝于世界其他国家之外，死守地方习俗、装束、偏见，坚持固步自封。

虽然瑞士拥有自主权，完全独立于德意志，但其内部并不统一。旧条约已失去效力并被人们遗忘。各州之间相互对立，市民仇视农民，天主教徒与新教分子进行着你死我活的宗教斗争，耶稣会僧团的触须渐渐遍及国家的许多重要的生活中心。

世俗政权的压迫丝毫不逊色于宗教权势。国家的管理权集中在少数贵族家族手中，并世代相传。例如，伯尔尼由八十个家族控制，1666 年巴塞尔几乎所有的重要岗位都被布尔克哈特家族占据。民主成了一句空话。贵族阶层几乎夺取了公国政权，并要求享有相应的大公的荣誉，要求人民绝对服从。

内讧和宗教矛盾使瑞士不断分裂，社会斗争此起彼伏。贫穷而无权的农民多次揭竿而起反对城市和贵族。1653 年爆发了浩大的农民战争（巴塞尔、卢塞恩、伯尔尼、苏黎世）。但很多州的贵族和富裕的市民阶层在危险面前结成联盟，打败了分散的农民队伍，残酷镇压了农民领袖。城市管理抛弃了民主传统，寡头政治越来越明显。雇佣兵役制成了人民肩上的沉重负担。统治者不耻于接受外国的施舍，法国国王为支付炮灰的费用特别慷慨解囊。十七世纪，法国对瑞士的总体影响急剧增加。在已经实行宗教改革的罗曼什定居着被天主教驱逐出境的法国胡格诺派，一些德语州的贵族说话、书写都使用法语，德意志新生力量的流入降到极限。如果说，以往伊拉斯谟、穆尔内尔、比尔克、佩里冈曾前往瑞士德语区的一些城市开展人文主义活动，那么在十七世纪就只有耶稣会士才可以自由进入瑞士。

尽管十七世纪的瑞士宗教纷争不断，各州各自为政，语言多种多样，但它还是具有某种向心力，把各式各样的小"共和国"维持在一个统一的国家框架之中。十七世纪的瑞士已经拥有自己的传统，自己的命运，自己的国家制度和社会生活特点。因此，虽然德语区和罗曼什语区的瑞士文学与其他同源文化之间存在千丝万缕的联系，但并不"列入"君主专制制度时期的德意志或法国的文学进程，这一点不足为奇。瑞士文学有自己的特点，自

己的面貌以及为瑞士各语言区(与宗教布道传统联系最为密切的意大利语和雷托罗曼语文学在十七世纪没有出现什么值得注意的现象,因而在此不加研究)所共有的问题(虽然有些变体)。

十七世纪,瑞士的文学生活明显处于低谷。上个世纪非常高涨的民众创作热情已经消失,这是个累赘的、主要是摹拟文学的时代,是没有深刻思想和重大民族任务的时代,是进入催眠状态的停滞时代。古典主义没有找 267・ 到发展的土壤,欧洲巴洛克艺术的冲击力又很难穿透海尔维第亚[①]人的深深惰性。文学不愧是瑞士现实的写照。"民主"共和国的准则不仅是社会政治上的服从,而且是精神上的服从。严格的新闻检查不放过任何一个企图改变现有制度的苗头,思想自由被无一例外地加以禁止,任何与现存教规和意识形态的刻板公式相违背的思想行为都被视为异端,受到严厉的惩罚。茨温利市和加尔文市也同样充斥着清教徒的严厉制度,道德禁欲,各种各样的命令和禁忌。直到十七世纪末(八十年代),在精神生活中才出现了知识分子觉醒的最初火花,出现了即将来临的启蒙主义时代的首批先驱。

2. 法语文学

十七世纪在瑞士法语文学被称为"模仿世纪"。在物质丰富的背景下,精神上的荒芜格外令人担忧。文学家们回避活生生的生活,躲进教堂和修道院的大墙之内。神学争论完全吞噬了加尔文、维勒和德・贝兹的追随者们的智慧,甚至连宗教改革时期非常活跃的日内瓦也笼罩着智力停滞状态。确实,十七世纪初阿格里帕・陀比涅(1552—1630)曾使沉睡的王国发生过一些波动。陀比涅是法国人,年轻的时候在日内瓦生活过几年,晚年他又回到这里,"为了找到一个安度晚年、迎接死亡之所"。加尔文市的生活在诗人的创作中留下了痕迹。这些诗反映了胡格诺派的思想,具有进步意义,渗透着在上世纪的宗教流血冲突战场上产生的神圣的愤怒之情。法国人陀比涅的生动想象被加尔文派曲解并用来为新教服务。

陀比涅生命的最后十年,从 1620 年到 1630 年,是在瑞士度过的,在这里他完成了长篇小说《菲涅斯特男爵的奇遇》(1617 年;完整版,1630 年)。这是一篇讽刺对话,其中飞黄腾达的宫廷贵人的胡作非为,与真正的新教贵族和密切联系着土地并扎根于昔日祖国的旧式贵族的优秀品质形成鲜明对照。但在道貌岸然的日内瓦,这位狂暴的胡格诺派教徒的锋利之笔几乎

---

① Helvetia,瑞士的拉丁文名称。——译注

和他开了一个极其危险的玩笑：小说的四分之一内容充满了清教徒听来逆耳的笑话，使城市的“牧师们”大为不悦。这一抨击罗马教廷的作品在加尔文派的发源地被认为是渎神的和有罪的。只是这位不安分的诗人的去世才使他免受了长老法院的审判。像瑞士联邦的其他城市一样，日内瓦不能忍受这种专制，下定决心要将它结束，不管它来自何方。

在一百多年间，日内瓦的文学生活几乎都是从一本名为《云梯攻城》的爱国主义史料中吸取营养。《云梯攻城》描写的是1602年12月21日这个具有纪念意义的夜晚所发生的事件，那晚日内瓦击退了萨伏依人的突然袭击。城市的“神奇胜利”成为许多用拉丁语、法语以及方言写成的作品的主题。杰奥多尔·德·贝兹和阿格利普·陀比涅将自己的颂歌献给了“云梯攻城”，而一首描写这一辉煌事件的民歌则成为日内瓦共和国的“国”歌。出生于巴黎的萨缪尔·莎皮尤佐（生于1625年），晚年曾定居加尔文城，创作了一部长篇戏剧《获得自由的日内瓦》（1662），计划在“云梯攻城”六十周年纪念日时上演。但城市委员会害怕激怒萨伏依人，禁止该部戏剧上演和传播。莎皮尤佐不愿接受城市委员会的命令，被迫离开这个国家。

1634年，日内瓦科学院院长弗列德利克·什潘盖姆开始创办《麦尔丘尔·休伊斯》杂志，这是一本严肃的正统杂志，关注在瑞士生活中发生的每一个重大事件。杂志上发表的所有文章几乎都受到所谓“难民风格”，即胡格诺派聚居区和瑞士改革派风格的影响。众所周知，宗教改革运动解放了民间语言，使之进入学府和教会的讲坛，进入科学和文学领域，但后来随着加尔文派的发展，又将其中所有的生动新颖的词汇剔除出去，使之成为枯燥、乏味、没有生命力的语言。过时的表达法，陈旧的术语，贫乏而又极其空洞的词汇，繁杂而不正确的句法，晦涩难懂的句子——这一切都使“难民”作家的作品出奇的难懂，而这种风格在相当长时间里成了瑞士人自己的风格。

十七世纪瑞士的第一部法语原创长篇小说在1680年才得以问世，作者是日内瓦人热杰昂·弗鲁尔努阿（卒于1693年）。小说的题目是《海上旅行者对话》，是宗教题材。在阿姆斯特丹开往汉堡的轮船上聚集着一群旅行者，支持宗教改革运动的年轻姑娘讲述着她自己的生活故事，想借此来证明日内瓦所进行的反罗马斗争是正确的。德·森-法尔小姐生活在父母的庄园里，她和母亲是忠实的天主教信徒，父亲和儿子是狂热的新教徒。结婚前，父母发誓要千方百计避免谈论宗教话题。但如今孩子长大了，他们也信奉不同的宗教。在他们的宗教争论中，总是信奉新教的儿子获胜。最后，女儿的家庭教师、天主教神甫玛奇耶被赶出家门，庄园里都开始信仰加尔文派。

·268

弗鲁尔努阿的小说虽然结构过于冗长，但其中也不乏一些充满激情、充满信念的精彩篇章，这是瑞士罗曼什语文学最成功的新教文学作品之一。

十七世纪末在瑞士法语区出现了尚很羞怯的“精神觉醒”的冲动，而且也是来自新教阵营。

图列基尼（1671—1738）是位神学家，但他具有独立见解，对宗教狂热持怀疑态度，在某种程度上动摇了僵化的加尔文教义，给陈腐的日内瓦气氛注入了一丝新鲜空气。另一位在纳沙泰尔市的神学家奥斯杰尔瓦尔德（1653—1747）也具有类似的倾向，他重新将《圣经》译成了法语，译得更为成功。纳沙泰尔市还出了一个“世俗”作家——历史学家、国务活动家德·蒙莫林（1628—1703），他的《回忆录》言辞优美，以观察细致准确、充满机敏的讽刺尖刻的评述为特点，在十七世纪瑞士文学的大背景下显得非常突出。但纳沙泰尔市的大臣的这部作品直到1831年才得以发表，从作品的创作到发表历经一个半世纪，因此小说对那个时代并没有产生实际的影响。

3. 德语文学

由于三十年战争，戏剧表演从德意志大地上一扫而空，瑞士与此不同，它的德语区的戏剧表演仍是人民所喜爱的一种娱乐方式。但像十七世纪瑞士的整个文学状况一样，戏剧也处于低谷。宗教改革运动的人民戏剧在十六世纪下半叶就失去了生活内容，退化并消亡了。有影响力的苏黎世教会人士布赖丁格在小册子《关于喜剧的思考》（1624）中认为，《圣经》题材的戏剧是渎神的，应该加以禁止，这标志着一度在实行宗教改革的各州极为流行的《圣经》剧最终被取缔。这样，宗教剧的创作权就几乎完全控制在天主教教徒手中。在恩齐德尔、卢塞恩、索洛图恩、弗赖堡等许多天主教城市的“戏剧”剧目中，充满冗长的寓言寓意剧以及有关殉教圣徒的血腥的神秘剧，而人们对这种演出的兴趣明显减退。曾经在瑞士德语区的一些城市活跃了当地戏剧生活的耶稣会士们以自己特有的狂热精神马上抓住这个机会。耶稣会士们关注的重点不是剧本，而是能给观众留下深刻印象的舞台表演，是突出基督信仰的强大，培养教徒、特别是青年教徒的宗教斗争精神。耶稣会士的意识形态特点是要求为了献身教会必须抛弃国家概念。耶稣戏剧对丰富巴洛克文学艺术做出了重要贡献，这一点毋庸置疑，但应该看到，它的“超民族”精神和瑞士人民所面临的历史任务之间毕竟没有多少共同之处。

过去曾经流行的天主教“基督受难剧”也变味了：舞台上总有一个身穿黑色长袍的人在幕间休息时发表冗长的布道辞。马利安·罗特（1597—

1663）是可以一提的天主教戏剧家，他曾是耶稣会僧团的学生，但在成年以后脱离了耶稣会。罗特与耶稣会士的宗教世界主义格格不入，他用瑞士方言来创作自己的戏剧。

十七世纪的世俗市民戏剧主要依靠题材。这种戏剧蔓生枝节，演出往往要持续数天。戏剧缺少内在的紧张性，变成了带有教谕倾向的历史编年史。针对当时瑞士政治上的分裂局面，戏剧家转向了过去的英雄时代，骄傲地向人们讲述先辈的功勋和他们对祖国统一的渴望。什内德尔（卒于1659年）《关于分裂和统一的喜剧》就是这样一部戏剧，该剧于1631年由学生排练演出。

· 269

叶苏阿·维杰尔（1622—1656）是十七世纪瑞士最优秀的剧作家，他出生于圣-加伦，一生留下两部历史剧——《查理·勃艮第》（1653）和《霍拉蒂家族和库利阿蒂家族之决斗》（1654）。维杰尔没有采用《圣经》题材，戏剧使用的是不含方言的文学语言，结构完美，剧中遵循时间和地点的统一原则，使人感受到内在的紧张。但作品还是缺乏戏剧情节，喜欢将一个个事件按时间先后顺序串联起来进行讲述。

维杰尔是个爱国主义者，千方百计颂扬瑞士联邦的社会制度、历史传统、风俗习惯以及优秀的人民。维杰尔的追随者，楚格人维辛巴赫（1638—1678），创作过一部冗长的寓意作品，描写一位"海尔维第少女"的曲折命运。为了表现爱国主义思想，作品采用了一些受到欧洲巴洛克影响、对瑞士来说新颖的艺术手段：人物多彩的语言，缤纷的舞台装饰，穿插的音乐节目。在十六世纪民间戏剧的废墟上诞生了一种新体裁——市民消遣喜剧。

与不景气的戏剧文学相比，诗歌则显得较为突出。早在十七世纪初，1606年，就出现了一部篇幅宏大的寓意长诗《两座大山在宴会上的对话》，作者是伯尔尼的神父列勃曼（1566—1605），这部作品在某种程度上说是启蒙主义作家哈勒尔的长诗《阿尔卑斯山脉》的先声。列勃曼的这部教谕作品就像一部完整的百科知识全书，以什多克山和尼津山这两座大山之间的对话形式展开。第一部分是尝试用押韵体写作的天体演化学，第二部分讲述的是山脉、山脉的起源及其中的动植物群系。长诗中列数了欧洲、亚洲、非洲、美洲的主要山脉，但重点是瑞士的阿尔卑斯山脉。这部长诗是当时在市民阶层流行极广的实用长诗的典范。在繁杂的文体、无定形的结构、严肃的教谕、突出的纯理性主义中，可以发现欧洲巴洛克文学的一些典型主题在瑞士本土、按瑞士方式处理时的变化。

列勃曼的这部长诗是用传统的四音步形式写成的，完成于马丁·奥皮茨推行的德意志诗歌改革之前。如果说奥皮茨的改革几乎没有触动瑞士戏剧（就连对流行思潮十分关注的维辛巴赫也没有放弃可靠的四音步），那么

由于苏黎世神父齐姆勒(1605—1672)的努力，这种改革就在抒情诗领域成功地推行开来。齐姆勒仿效奥皮茨，寓教于乐，即把教谕意义和悦耳的声音结合起来。作为一个严整风格的维护者，齐姆勒反对在诗歌中使用古希腊罗马神话故事情节。他认为，维纳斯和丘比特会玷污基督徒的虔诚。1648年齐姆勒的《德语诗歌》出版，该书共出版四次。诗集中收录了经过改编的大卫赞美诗，描写市民生活各个侧面的诗歌、颂歌、讽刺短诗、风景诗等。与晦涩的宗教诗相比，齐姆勒的世俗主题诗歌突出了新型的处世之道，形式简明、感情丰富。齐姆勒自由地驾驭着各种复杂的诗歌形式，诸如回环体诗、八行两韵诗、十四行诗，丰富了诗歌格律。当时的苏黎世的另一些诗人约翰·雅可布·博德默(1617—1676)[①]、巴霍文(1643—1700)的成就远不及齐姆勒。

十七世纪中期前后，讽刺短诗在瑞士诗歌中占重要地位。通常这类讽刺短诗不是针对社会矛盾的讽刺作品，倒更像押韵的箴言、笑话，诗的最后几行简洁、准确地表达出全诗的中心意义。在瑞士，这种不痛不痒的讽刺短诗的发展受到国外即德意志的影响，该体裁的创始人是奥皮茨、韦克黑尔林和里斯特。

1638年，德意志著名的讽刺短诗大师洛高的第一本诗集出版。讽刺短诗也受到法国的影响：1642年伯尔尼人什杰特勒尔(生于1587年)翻译了皮勃拉克(吉·德·福尔)的一百二十六首讽刺短诗。瑞士最著名的讽刺短诗作者毫无疑问是约翰内斯·格罗勃(1643—1697)，他是多格根堡人，出身于富裕家庭，曾在苏黎世上过学，在德累斯顿的萨克森选帝侯的御前近卫军当过差，到过伦敦、汉堡、巴黎和荷兰。远行回到祖国以后，他经过商，在业余时间创作诗歌，主要是讽刺短诗。他的第一本诗集《试作》于1678年出版，第二本诗集《诗林》在诗人去世三年后，用笔名雷尼霍尔德·封·弗雷恩塔尔发表(1700)。

格罗勃是个勇敢且有主见的人，他远离黑暗的宗教神秘论和霸道的教义禁忌。讽刺短诗最符合他的性格特点。但格罗勃并不是个模仿者，虽然他也向同时代的德意志作家包括莫色洛史、格里美豪森、洛高学习。他天生的观察力和强烈的正义感使他能够在周围生活中找到很多讽刺对象。格罗勃的讽刺短诗遗产可以分成两部分，第一部分是讽刺人类的普遍弱点和缺陷，如懒惰、虚荣、愚蠢等；第二部分是嘲笑社会缺陷，如雇用兵制、宗教褊狭、贵族的荒淫生活、对法国时尚的盲从等。格罗勃的作品使人明显感

① 此处生卒年份有误，与下文矛盾。生卒年份为1698—1783年。——译注

觉到作者是瑞士人，诗人的共和精神使他反对一切压迫，包括诗歌规则的压迫。他在致一位德意志"诗学立法者"的信中惊叹道：

你教导我们如何创作精致的诗歌
让诗人的精神屈从于规则，
但我实在不愿与自由分手
我是瑞士人而且直到永久。

格罗勃是当时最优秀的德语诗人之一，他的讽刺短诗是十七世纪瑞士文学中最为独特的现象。

十七世纪瑞士文学中散文作品为数不多。值得一提的只有1658年出版的讽刺作品《格弗杰里亚》（是"海尔维第亚"的字母换位）。作品讲述的是一个普法尔茨的学者因不堪德意志生活的重负，决定前往"自由、和平"的瑞士，学者与旅伴以及瑞士人的对话构成作品的主要内容。

《格弗杰里亚》是匿名发表的。作者很有可能是从普法尔茨迁居伯尔尼的雅可布·格拉维谢特（1598—1658），但一直无法确证。作品是在格拉维谢特去世的那年发表。在伯尔尼这部作品被认为具有攻击性，立刻遭到查禁，并开始四处搜捕作者以将其绳之以法，但搜捕一无所获。《格弗杰里亚》的作者问题至今仍是个谜，虽然人们并不怀疑格拉维谢特与该作品的关系（合著人或译者）。

《格弗杰里亚》的嘲笑对象包括：陈腐的法理学，盛行于国家机关和地方总管中间的贪欲、受贿和腐败，贵族的奢华生活和所谓"下辖"州的贫困，联邦成员精神麻木，青年教育的糟糕状况，以及无论是新教还是天主教都存在的教会互相排斥和教条主义、迷信猖獗、捕捉和烧死女巫。总之，当时瑞士生活中从上到下的一切都成为《格弗杰里亚》嘲讽的对象。作者具有敏锐的观察力，百科全书式的知识，他喜爱使用拉丁文术语，沿袭古希腊罗马和文艺复兴传统，同时也吸取巴洛克讽刺作品的营养，注重细节描写（有时非常精彩），富有幽默感，所有这些都可以显示出《格弗杰里亚》的作者具有极高的综合素质，非常熟悉瑞士生活。虽然作者对海尔维第亚人的制度的批判是出于贵族立场，但他毕竟是当时各个领域里都相当进步的人。他认为耶稣会士是祖国的敌人，要求在法理学领域进行改革，取消城市特权，他断言必须建立统一的货币和度量衡等等。他对巴塞尔的评价尤为激烈（这个城市在书中易名为齐比拉科波利；在《格弗杰里亚》中对专有名词只是稍加改动，因而很容易辨认）。

十七世纪瑞士在文学批评领域也有自己的代表人物，那就是苏黎世的

神父海德格尔(1666—1711),在当时被称为“瑞士的斯威夫特”。在文学史上他以反对在十七世纪末极为盛行的艳情小说而闻名。在著作《论所谓的小说》中,他猛烈抨击艳情小说作者,但其中没有瑞士作家。他不是从美学角度,而是从新教神父清教徒式的伪善立场来批判艳情小说的。他不是在批评而是在咒骂,要求将作者革出教门;他对艳情小说的仇恨达到登峰造极的地步。虽说《论所谓的小说》的作者的道德劝善标准具有各种局限,但他对艳情小说提出的批评意见常常是公正的。在某种意义上说,海德格尔是博德默和布赖丁格的前辈(博德默在1712年出版了海德格尔的评论文集,并为该书作序,这并不是偶然的)。

十七世纪,瑞士德语区开始与德意志拉开距离,而接近于法国。但在十七世纪下半叶,在欧洲发生的一系列事件的影响下,“自由而骄傲的”瑞士271·人认识到,与专制制度的法国结盟是危险的,这种呼声越来越高。这种反法情绪在伯尔尼贵族别阿特·冯·穆拉尔(1665—1749)的作品中表现得最为充分。穆拉尔是第一个与启蒙主义思想接近的瑞士人(伏尔泰和卢梭都曾尊敬地提起他)。穆拉尔曾是法国雇佣军的军官,在英国住过一段时间,回到伯尔尼后,他渐渐接近虔敬派组织,当时虔敬派正遭到城市委员会的追捕。穆拉尔的观点主要收录于他的法语著作《英国人和法国人信札》(1694—1695年,但直到1722年才得以发表)。他的这本书大大早于孟德斯鸠的《波斯人信札》和伏尔泰的《英国人信札》。穆拉尔的目的是对英国人和法国人进行比较,包括生活的各个方面:政治、经济、法律、社会阶级、艺术、科学、宗教等。他认为英国在各方面都有优势。穆拉尔颂扬了他在英国发现的“自然的”人,这使他想起没有受到文明缺陷污染的古代瑞士人,他的这一观点比卢梭提出得还要早。

别阿特·冯·穆拉尔的反法辩论性攻击是超前的,在某种程度上为另一位伯尔尼贵族阿尔勃列赫特·冯·哈勒尔的讽刺主题创作准备了条件,哈勒尔是瑞士著名的学者、启蒙主义时期的著名作家。

第十一章 斯堪的那维亚文学

1. 丹麦、挪威和冰岛文学

十七世纪的丹麦和其他一些国家一样,确立了君主专制制度。在十六世纪最后三十几年的后宗教改革时期,在王权的保护下,丹麦的各种社会力量之间实现了某种平衡,但政权本身仍控制在贵族国家委员会手中。

十七世纪初克里斯蒂安四世(1588—1648)在夺取波罗的海的“商业战

争”中取得胜利,在印度和西印度建立了丹麦殖民地,在他统治时期,出现了首批集中的手工业工场,这些工场从一开始便是国王的企业。

在三十年战争以及和瑞典的战争(1657—1660)中丹麦战败,紧接着出现了经济危机,爆发了僧侣界和农民的抗议活动,从而引发了新的社会冲突。1660年丹麦正式宣布为君主继承制,并于1665年最终确立了君主专制制度(在弗雷德里克三世时;而在克里斯蒂安五世时得到加强)。

十七世纪的丹麦文学继承了十六世纪末形成的文学传统,仍然以德国,部分地也以荷兰和法国为学习榜样。几乎所有的“学者”文学和部分诗歌都是用拉丁文创作的。十七世纪丹麦文学的社会基础非常狭窄,局限于僧侣界和为数不多受过教育的贵族代表。他们放弃了宗教改革时期曾采取过的用人民的语言直接面向人民的尝试。宣传和辩论性文学一方面让位于学术著作,另一方面也让位于形式华丽的文艺复兴晚期诗歌和巴洛克诗歌。

十六世纪最后三十几年和十七世纪,这段时间有时被称为“学者时代”。确实,这期间丹麦涌现出一大批著名学者。除了著名天文学家第谷·布拉赫(他在十六世纪末就取得了很大成就)之外,还有他的学生克里斯蒂安·顿格贝尔格,医生、物理学家卡斯巴尔·巴尔多林和他的儿子——发现了淋巴系统的解剖学家托马斯·巴尔多林,从事光速研究的物理学家奥列·廖梅尔,化学家奥列·博尔赫,解剖学家尼尔斯·斯坚先等。在人文科学领域,维德尔(1575年他出版了萨克索·格朗马基克的《丹麦人的业绩》,1591年出版了中世纪民歌选)的事业后继有人,包括十七世纪的历史学家阿里尔德·昆特菲尔德、克拉乌斯·利斯冈杰尔,考古学家和语文学家奥列·沃尔姆,语文学家埃里克·庞托皮丹、佩杰尔·休夫、M.莫尔等。

十七世纪丹麦的好多学者都是多面手,例如,奥列·博尔赫不仅是化学家,同时还是医生、解剖学家、植物学家、拉丁语语文学家,而尼尔斯·斯坚先不仅是解剖学家,同时还是地理学家、受博叙埃影响的宗教思想家,奥列·沃尔姆是语文学家和医生,托马斯·巴尔多林是解剖学家、历史学家、神学家等。

但十七世纪人文主义学者的多面性与文艺复兴时期的思想家相比有其自身的特点,那就是更具理论性、学院性。除此以外,丹麦的人文主义学者与路德派新教神学有着或多或少的联系,路德派新教神学在十七世纪丹麦的意识形态领域仍处于主宰地位,但已经失去了十六世纪的那种道德热情。同时,丹麦的人文主义在十七世纪(十六世纪的一段时间也具有这样的民族特点)转向了对丹麦民族古风的研究。在这一领域特别突出的有奥列·沃尔姆(1588—1654)、佩杰尔·休夫(1631—1702),还有一些热心的 ·272

冰岛学者。奥列·沃尔姆对北欧古代文字铭文和其他一些古代文献资料进行了研究(《Monumenta danica》,1643年),收集了丰富的古代文物。1643年,冰岛古史爱好者布林约尔夫发现了《前埃达》。1665年,斯诺里·斯图鲁松的丹麦语和拉丁文译本《后埃达》同时问世。西兰岛传教士、中学教师佩杰尔·休夫撰写了关于日尔曼语言起源的著作(1663),用丹麦语编写了著名的丹麦语语法(1685),并着手编写丹麦语字典(但没有最终完成),以增补的形式出版了维德尔的民间歌谣诗集。

休夫认为古斯堪的那维亚诗歌中的肯尼恩格(譬喻)和古希腊罗马的修辞格非常相似。这位民族人文主义的典型代表十分尊重斯堪的那维亚的古代语言财富,反对纯语主义倾向。纯语主义倾向是当时在斯堪的那维亚十分知名的德国诗人、诗歌理论家马丁·奥皮茨所提倡的。

十七世纪丹麦的语文学研究对诗歌的发展也具有重要意义。拉丁语诗歌仅限于鉴赏家这一狭窄的范围,体裁也非常有限(讽刺短诗等)。要发展丹麦语诗歌,必须不仅掌握丰富的祖国语言并对其进行充实,还要制定出一个韵律体系——这是使用古希腊罗马诗歌格律模式的必要条件。

就像在其他新语种里一样,古希腊罗马语的音节长短只能通过重读音节和非重读音节的对立来转换。在这点上丹麦的诗歌改革家依据的是荷兰作家约翰内斯·克莱乌斯,特别是德国文艺复兴晚期的代表人物、古典主义的创始人马丁·奥皮茨的观点。奥皮茨在《德国诗论》(1624)中,提出了音节重音原则,介绍了亚历山大体诗歌。汉斯·米克尔先·拉夫尼在《韵律学》(1649)里引用奥皮茨这本书的内容。丹麦最著名的诗人安杰尔斯·阿列勃(1587—1637)也受到奥皮茨的一定影响,但他在创作中追求与崇高的古希腊罗马和《圣经》范例等同的原创民族诗歌形式。

阿列勃是丹麦文艺复兴晚期的核心人物。他很年轻的时候就是克里斯蒂安四世的宫廷布道者,在1615年他二十八岁时,被任命为特隆赫姆(挪威)的主教。在某种程度上是他为王室成员所作的精彩诗歌赢得了国王的欢心。但乐观的生活观和蔑视常规的态度使他很快失了宠,被免了职。阿列勃在宫里的失宠多少有些使人想起大学者第谷·布拉赫的命运。随后阿列勃在西兰岛当传教士。在生活遭受挫折的这段时间,诗人转向了《圣经》题材的创作。1623年出版了赞美诗翻译集,并毕生致力于此,这样就未能完成已经构思的基督叙事诗《创世记述》的写作。《创世记述》是对法国诗人杜巴尔塔斯的长诗《第一个星期》的自由改编(阿列勃也利用了海因的荷兰语译本和休勃涅尔的德语译本)。杜巴尔塔斯的这部长诗描写和歌颂了上帝创造世界的最初几日。

十七世纪丹麦诗歌最突出成就总是与《圣经》题材和《圣经》激情有关,

这是由宗教改革后丹麦独特的民族文化传统所决定的（比较一下十七世纪英国弥尔顿的《圣经》叙事诗和十八世纪中期德国克洛卜施托克的部分诗歌）。阿列勃在赞美诗和叙事诗中尽量克服加尔文主义的影响，因为杜巴尔塔斯是加尔文派教徒，而且不久前就有不少法语加尔文派赞美诗被翻译成了丹麦语。因此，阿列勃成功地做到了尽可能准确地翻译《圣经》文本——逐个思想、逐个诗句进行翻译，同时希望尽可能使用古老的丹麦语韵律。在赞美诗第一版中，为了保持严格的韵律体系，阿列勃加入了许多僵化的苍白无力的表达方式。第二版（1627）中，可能由于接触到奥皮茨的著作，受了影响，他将以音节为单位的诗歌转换成音节声调并重的诗歌即抑扬格诗歌，而那些僵化的词语也被替换成生气勃勃、富有表现力的词语，特别是广泛运用各种修饰语。

《创世记述》的第一部分采用由丹麦民间诗歌常用的押韵形式改良而成的六音步诗（取代杜巴尔塔斯的亚历山大诗体），但后几部分仍使用亚历山大诗体。在叙事诗中阿列勃的描写别具一格，他将激情与多彩的表现形式融为一体：上帝创造的世界原来是美妙而神奇之物的大聚合。阿列勃将与他同时代的自然科学家的著作和挪威自然风光给他留下的印象作为描写的原始素材。阿列勃在韵律和修辞上的探索对丹麦诗歌的发展具有重要的意义，虽然他的叙事诗在1661年才得以全部出版（此前在拉夫尼的《韵律学》中曾被引用）。 · 273

阿列勃的创作是文艺复兴晚期风格在丹麦的独特变体，在某种程度上预示了十七世纪丹麦文学后来朝巴洛克或古典主义的演变。

奥皮茨在十七世纪初的丹麦非常知名，他的作品中出现了古典主义萌芽，但这种萌芽在丹麦却没有得到进一步发展。在丹麦，就像在经历了三十年战争的德国本土一样，巴洛克风格占了上风。这一方面是由于受到德国直接的影响，另一方面，是由于丹麦最终确立的君主专制制度与法

Den Danske
MERCURIUS
til den 1. Januarii/ 1672.
Danmark.

1 POmpone/som for sin forstand och høye gafver/
I Sveriggunst och prys sig tilforhverfvet hafver/
Hvor hand paa nogen Tid har Franckerige tient/
Och hendes ærinder bestilt som Resident/
Hand her i Kiøbenhafn hos Kongen hafver været/
Och med sin hilsens plict hans Majestæt foræret.
De største Kongens Mænd hand afskeed och hos toeg/
Och der med paa sin vey til Franckerige droeg.
For Secreterer hand i Statens verf oc sager
Skal tiene Kongen der/som hannem vel behager.
Det en bestilning er/som til sin eyermand
En fast urolig sinn hvert aar udsamle kand.
2 Den Herre de Vaubrun/ som noget har dislige
I Frandskens nafn bestilt udi det Svenske Rige/
Hand her igiennem och med hast er kommen frem/
Och til sit Fødeland och Herre dragen hjem.
3 En myndig Afgesant/hvis nafn er vist von Hahren/
I denne Maaned och til Sverig hen er faren/
Och har for Holland at bestille noget der/
Som høyt paa ligger maa; thi var hand stakket her.
4 Chur Saxen ved sit Bud vor Koning hilsen byder/
Med mangen Lykkes ynsk/och sig af Hjertet fryder/
At Himlen hannem har vor Arfve Prinds forsænt/
Som kand bestyrke fast hans Spir och Regiment.
5 Den armelidet kand. Den rige sig vel trykke.
Hvor en til saadant sees/ er liden Hæld och Lykke.
Ney ney: den rige Jo saa vel til byrden maae/
Som den der fattiger/om det skal ret tilgaae. At

诗歌月报《丹麦的墨丘利》
（创始人勃尔金克）中的一页 1672 年

国不同，审美取向不是古典主义，而是巴洛克。丹麦诗歌的巴洛克风格更加强了人们对诗歌形式的兴趣，这在十七世纪初的丹麦就有所体现。这种流派的丹麦诗歌的特点是辞藻华丽，文体繁复，大量使用对比、夸张、比喻、修饰语、反复、头语重复，大段描写并以小型体裁形式为主。

肖连·乔尔凯尔克（卒于1656年或1657年）是丹麦巴洛克的传播者，他是德国作家弗莱明和策森的朋友、志同道合者。他翻译了法国作家于尔菲的田园小说《阿斯特雷》的第一部分（译自德语）（1645—1648）并出版了一系列田园诗（《阿斯特雷的合唱》，1648—1654年），其中一部分从于尔菲的作品中取材，而其他部分则取材自他的德国模仿者——约翰·里斯特和加勃里埃尔·福格特连德的作品。这些诗有些地方具有感伤主义色彩，有些地方则具有幽默特点。最初以奥皮茨的崇拜者身份登上诗坛的安杰尔斯·勃尔金克（1619—1677）也创作了类似的田园诗。勃尔金克用拉丁语和丹麦语进行创作，采用各种韵律，也包括与民间传统有部分联系的三音步抑扬格。他的创作体裁多样，主要是小型体裁，有婚礼歌、送葬歌、宴会歌、颂歌等，诗歌中经常含有毫不留情的幽默和自嘲。勃尔金克是位宫廷诗人、诗歌月报——半官方刊物《丹麦的墨丘利》（1666—1677）的主编，这是丹麦的第一份政治性报纸。

只有托马斯·金果（1634—1703）能让丹麦的巴洛克诗歌独具特色、具有深远的意义和真正的诗学力量。

金果是织工的儿子，苏格兰人，像十六至十七世纪的很多丹麦作家一样，他也是一个牧师。他在家乡小镇斯朗厄鲁普传教，随后在菲茵当主教。他的两首著名的诗歌《克里奇利斯》和《坎季达》是田园诗体裁，但诗句背后所隐藏的动人心弦的个人爱情感受极具表现力，打破了田园诗体裁的诗学程式。自1670年起，金果还尝试创作了一些用辞藻华丽的巴洛克风格写成的献给王室成员的颂辞，还有一些描写名胜（如萨缪岛、莎士比亚的《哈姆雷特》中所描写过的克隆勃尔克城堡）的庄严叙事诗，以及一些描写1675—1679年的丹麦—瑞典战争的“英雄”诗。在这些“英雄”诗中金果歌颂了像埃拉斯穆斯·莱图斯那样的古代丹麦人的辉煌过去（参见本书第三卷），歌颂了丹麦军队的胜利，同时警告人们要克服民族虚荣心，因为这最终会导致失败和衰落。虽然作者有非凡的才华，但总的来说这些世俗诗歌并没有超出丹麦巴洛克宫廷诗歌的总体水平。

给金果带来真正荣誉的是他的宗教诗（《宗教合唱》，第一卷，1674年；第二卷，1681年）。诗人以《宗教合唱》为题是故意想与乔尔凯尔克的世俗诗歌大全《阿斯特雷的合唱》唱对台戏。这位杰出诗人的主要艺术成就在于宗教诗和充满激情的教会歌曲，这不是偶然的。如上所述，十七世纪丹

麦文学中最突出的作品都来自宗教诗，从这个意义上说金果自然是阿列勃的继承人。但毫无疑问，金果的宗教诗与阿列勃的作品不同，它属于巴洛克风格，成为丹麦宗教诗的顶峰。但金果又不同于乔尔凯尔克和勃尔金克等诗人，他在巴洛克诗歌那铿锵有力的句子和夸张的比喻中体现出深刻的内容——充满激情的虔诚信仰，对生和死的感伤思索，对大自然的细腻描写。《合唱》的第一部分的内容是一个星期中每一天的家庭祈祷，包括一支歌和三段合唱赞曲。早晨赞美诗描写的是一个人的日常生活——起身、穿衣、开始工作；晚间赞美诗——描写的是同一个人，但他已经结束了一天的操劳，准备睡觉并开始晚间的思考。对日常生活的描写只是作为一种背景，而作品的实质在于——人对现世生活意义的理解，对道德责任的思索，对死亡和死后报应的思索。在第二版中增加了一些描写人的各种日常生活情景的诗歌（远行归来、海上旅行等）。诗歌中充满了各种对比：有罪之人和救世主，贫穷的世俗生活和富裕的天国生活等。普通和高尚互相交织在一起，例如，在波涛汹涌的海上旅行这一情节本身就象征着人的精神状态等等。金果有力地传达了用大量笔墨描写的人生无常的感觉、内心的惶恐不安甚至对死亡的恐惧，以及对在超感情世界中获得安慰的强烈渴望。金果的这种对比手法使他的诗歌与阿列勃的诗歌迥然不同（阿列勃的诗歌常常表现和谐的美感和世界伟大的感受）：

痛苦和欢乐一起漫步，
幸福和灾难并肩同游，
成功和失败互致问候，
灿烂的阳光和乌云相伴相守。
世上的黄金——
是上好的腐殖土，
只有上天才能真正怡然自得，
万物拥有的幸福总是变化莫测！
每个人都能在内心找到自己的忧愁！
胸腔里（在华丽的伪装下）常常
有痛苦和隐隐的仇恨驻守！
每个人都有自己的不幸，
或少或多！
只有上天方能将悲伤抛之身后！

——摘自赞美诗《人各有命》

金果在一定程度上使十七世纪的其他宗教诗诗人黯然失色，但在这儿应该提一下埃利阿斯·纳乌尔(1650—1728)，他的合唱赞曲中运用极其精致的巴洛克形式表达宗教热情，而运用杂乱、迷狂的手法表现天和地、善与恶的对立。在长诗《帕尔纳索斯山的各各地》(1688)中他运用精巧的自然主义手法描绘了人的肉体痛苦。

挪威卑尔根人多洛杰伊·恩盖尔布莱次达特(1634—1716)是金果的追随者，这位女诗人的赞美诗以细腻的感情和隐秘的情愫见长，十八世纪丹麦—挪威的剧作家霍尔堡称她为"挪威最伟大的女诗人"。她和挪威北部的神父彼得·达斯(1647—1707)(他曾在卑尔根学习，然后去了哥本哈根)一起，为新时期丹麦—挪威诗歌的发展奠定了基础。与纳乌尔的诗歌相比，达斯的《圣经》诗歌更加简明，更具古风，其中没有宗教狂热和矫揉造作，但有许多善意的幽默。达斯的主要作品受到阿列勃的影响，长诗《Nordlands trompet》(《北地号角》，1739年才得以发表)，充满深情地描写了挪威北部。十七世纪的挪威隶属于丹麦，因此丹麦规范语占据了统治地位。

十七世纪丹麦文学中的巴洛克散文仅限于翻译，直到十八世纪初才开275· 始了独创的尝试(马尔格列特·拉松，《被掩盖的真理》)。

回忆录是十七世纪丹麦散文中的重要现象，首先是埃列奥诺拉·克里斯蒂娜·乌尔菲尔德(1621—1698)的《Jammersminde》[①]。埃列奥诺拉是克里斯蒂安四世的私生女，但深得克里斯蒂安四世的喜爱，是宠臣克尔菲茨·乌尔菲尔德的妻子。克里斯蒂安四世死后，他们只好逃离丹麦。虽然经历了痛苦的漂泊，但埃列奥诺拉·克里斯蒂娜还是在英国被丹麦奸细抓获，并被关进城堡，二十二年后(1685)才重获自由。埃列奥诺拉的回忆录是写给她的孩子们的，手稿保存了近二百年，1869年才得以发表。埃列奥诺拉讲述了她所遭遇的不幸，揭发了丈夫的敌人的卑劣行径，详尽地描写了她的狱中生活。在回忆录中她将对敌人的仇恨和个人的尊严意识融合在一起，用哲学思考排除多余的多愁善感和心理"颓丧"。埃列奥诺拉把上帝看作最高审判官，请求上帝对她的主观生活态度作出客观的裁判，请求上帝把她的敌人作为罪大恶极的罪人来加以审判。在狱中她还写了一些宗教诗。金果是她的榜样和理想，她获得自由以后曾经拜访过金果。

在丹麦没有出现巴洛克戏剧。新戏剧的出现与古典主义有关。七十年代初，莫根斯·斯凯尔(匿名)创作的《伯爵和男爵的喜剧》标志着以法国为样板的古典主义因素在丹麦的出现。该剧主要模仿法国模式，讽刺了1671

---

① 悲伤的回忆。——译注

年克里斯蒂安五世一手扶持的新贵族阶层。在剧中，新伯爵和新男爵是一群可笑的精于钻营的暴发户，机智的仆人们轻而易举地戏弄着他们以帮助一对恋人获得幸福。《伯爵和男爵的喜剧》严格遵循时间地点的统一原则，可以说斯凯尔是霍尔堡的先驱。

在丹麦，巴洛克是君主专制制度所认同的官方文学潮流，因此表现在野派情绪的任务就落在了古典主义者身上。乔格·伦堡（1656—1742）的创作标志着向古典主义的转变。乔格·伦堡翻译过布瓦洛的作品，传播他的美学思想，同时还翻译过古希腊罗马寓言（费德鲁斯等）。因为亚历山大诗体已经完全被巴洛克诗人"败坏了名声"，伦堡选择了勃尔金克的抑扬格，使自己的诗歌简洁明了。

但是只有十八世纪上半叶丹麦最伟大的剧作家霍尔堡才给巴洛克诗歌带来了沉重的打击。

冰岛文学在中世纪曾经非常繁荣，但在冰岛和挪威一起隶属于丹麦（十四世纪末）以后走入低谷。其原因是当时冰岛自治权被废除，丹麦国王霸占了冰岛的土地（宗教改革以后也强占了教会的土地），以及丹麦官员的横行霸道。十七世纪路德派新教教会和行政管理机关都使用丹麦语，冰岛文学就带上了行省的性质。传统的"韵律"以骑士故事或类似情节的韵文传说形式在手抄本中得以保存；当时只有宗教书籍才能出版。十七世纪冰岛最有名的宗教诗人是哈德格里姆·皮埃图松——《耶稣受难赞美诗》的作者。在散文领域可以一提的只有游记（约翁·奥乌拉夫松）或回忆录（约翁·马格努松），同时在十七世纪也开始了对古冰岛手稿的收集和研究。

2. 瑞典文学

由于一系列的战争（因波罗的海东部沿岸问题引发的瑞典—波兰战争，以1848年签定的威斯特伐利亚和约告终的三十年战争，五十年代与波兰、丹麦和俄罗斯的战争等），十七世纪的瑞典在军事、政治上空前壮大，扩大了自己的疆域，并主要依托波罗的海沿岸地区跻身于强国之林。在对外扩张的同时，与议会等级代表制度长期共处的君主专制制度得到加强。瑞典的国际贸易不断扩大（铁、铜、农产品）使得封建剥削日益加强，农民不断沦为农奴，王室的土地和征收捐税的土地不断落入贵族手中（在古斯塔夫·阿道夫时期，1611—1632年；以及克里斯蒂娜女王时期，1632—1654年）。但这一进程被迫中断，其中有"下层"原因，也有"上层"原因。"下层"是农民和市民的不满，他们在议会中有自己的代表，而"上层"是国王政权的需要，他们需要增加军费预算和招募新兵以进行战争。在查理十世时的战争

期间,"退还",即把农民的土地退还给"公家"显得格外必要。"退还"工作是在七十年代查理十一世时期进行的,对巩固王国的君主专制制度具有重要意义。

关心民族文化的发展,庇护学者和诗人等措施写入了瑞典君主专制制度的政治纲领。古斯塔夫·阿道夫开办了一系列的学校,帮助重建了乌普萨尔大学。克里斯蒂娜女王邀请一些知名的外国学者来到瑞典,其中包括笛卡尔和格劳秀斯。克里斯蒂娜女王本人根据拉罗什富科的精神创作了《马克西姆》。法国著名的高雅文学女作家德·斯居戴利的长篇小说《伟大的居鲁士》中,克列奥布利娜形象的原型就是克里斯蒂娜女王。

276·

瑞典文学与王室和宫廷圈子之间的联系非常密切,但也不能过于夸大这种联系。许多瑞典文学研究家在划分瑞典文学历史的时候,常常在宗教改革时期之后,紧接着划分出一个特别的"大国时期"(从十七世纪中叶几乎一直到十八世纪中叶),这似乎并没有什么必要。十七世纪瑞典文学发展的主要阶段大致与丹麦相同。外国文学的影响对瑞典文学的发展具有特别重要的意义,其中不仅包括德国,而且包括法国甚至意大利。许多诗人不仅用瑞典语写作,而且用其他语言写作。在克里斯蒂安时期,在 1631 年签订了法国—瑞典条约以后,法国的影响进一步加强,这种影响在贵族阶层尤为普遍,而德国和荷兰的范本仍然支配着市民阶层的文学趣味。

十七世纪初的瑞典和丹麦一样,也具有"学者时代"的特点,知识受到高度重视,但却没有出现像丹麦那样的大科学家。

值得一提的是约翰·布列乌斯(1568—1652),他精通多门学科,尤其是古瑞典语文学和北欧古代文字学。后来的瑞典人文主义者把祖国的过去大大理想化,在这一点上与丹麦的人文主义者相比有过之而无不及。奥洛夫(奥拉乌斯)·卢德别克(1630—1702)在这方面非常有意思,他学识渊博,是解剖学家,曾因淋巴系统的发现权的归属问题与托马斯·巴尔多林发生过争执。他还是著名的植物学家,曾在乌普萨尔大学任教,不仅教授生物学,而且教授数学、物理和音乐。在乌普萨尔的大火(1702)中,他奋力抢救大学图书馆的藏书和珍贵收藏品,表现出超人的自我牺牲精神。但最令卢德别克在祖国扬名的是他的拟历史著作《大西洲》(1679—1698),在该书中他将古代哥特人(似乎就是瑞典人)的国家与柏拉图作为理想的社会制度提出的传说中的大西洲等同起来。卢德别克凭借由幻想产生的辞源,对这考古学上的乌托邦进行了发展,他得出结论:古代的瑞典是人间天堂,是人类的摇篮。卢德别克的这一著作是所谓的"哥特主义"的顶峰,他笔下的"哥特主义"成为瑞典"大国"的思想工具。

在十七世纪瑞典的学术文学中历史编纂学占有重要地位,其中不仅有

古代历史，还有十六至十七世纪的政治生活编年史。乌普萨尔大学的约翰内斯·梅塞尼耶斯教授(1579—1636)编写了瑞典史，其中部分采用散文形式，部分采用诗歌形式。他被控告与祖国的敌人联系密切而被终身监禁。梅塞尼耶斯还把民族历史题材引入戏剧，以民间生活为场景创作了六部饶有趣味的历史编年剧。

但在戏剧中用民族题材取代古希腊罗马题材的尝试并没有真正继续下去。校园喜剧和一些类似体裁在十七世纪渐渐消失，不是由于民族历史编年剧的影响，而是由于克里斯蒂娜女王时期寓意芭蕾舞剧备受青睐。

至于说到诗歌，十七世纪上半叶我们看到的是文艺复兴晚期姗姗来迟的脚步，十七世纪下半叶，随着"大国"的发展，巴洛克诗歌得到繁荣。

维瓦利乌斯(拉尔斯·斯维因松，1605—1669年)是位原创诗人，他性格开朗，喜欢冒险。他游历过欧洲许多地方，在天主教徒和新教教徒中寻求成功。回来后想娶一位出身名门的贵族小姐，以此给自己添上贵族身份。但这个骗局使他进了监狱，险些送了命。虽然他是秩序井然的瑞典社会的"浪子"，但他同样分享着掠夺战争时期公众的民族主义热情，这在他狱中写的致古斯塔夫-阿多夫的诗歌中表现得分外鲜明。维瓦利乌斯写了很多"应景诗"，他的诗歌非常轻松，很富音乐感。其中有天真的宗教信仰，面对死亡的恐惧，面对大自然时的苏醒感受，还有幽默。在为贵族爵位作假问题辩解时，维瓦利乌斯狡猾地将它归责于丘比特和摧垮了众多坚强之心的爱情的力量。在抱怨世事短暂的诗歌中，他插入了生动的充满自嘲的抒情自画像。出狱时(1641)，维瓦利乌斯运用民间诗歌和赞美诗的传统创作了《怨春寒》，祈祷祖国瑞典风调雨顺，歌颂从冬眠中醒来的北方自然风光：灿烂的阳光和鸟儿欢快的歌声会帮助人们克服贫困。在维瓦利乌斯后来的诗歌中常常出现盛大的场面和澎湃的激情，这说明他的诗歌在朝着巴洛克方向演变。

· 277

瑞典文艺复兴晚期最伟大的诗人是格奥尔克·谢恩赫尔姆(1598—1672)，他的作品具有古典主义倾向。他的父亲是个贫穷的采矿工人，而他是一位在各个领域都非常出色的伟大学者(数学、自然科学、法理学、哲学和语文学)，在克里斯蒂娜女王时期曾任诗歌教师(后来由于和反对派有联系而失宠)。谢恩赫尔姆是正统派文学家，同时又是人文主义者，深受古希腊罗马传统和文艺复兴哲学思想的影响。作为一个自由思想家，他相信人具有很强的潜能，而路德派新教认为人是脆弱的，谢恩赫尔姆不禁陷入矛盾之中。谢恩赫尔姆对欧洲文化有深入的了解，但同时他又相信在十七世纪的瑞典非常盛行的一种观点，即认为瑞典曾有辉煌的过去。

谢恩赫尔姆的处女作是献给克里斯蒂娜女王的祝贺诗(1643)。成为

宫廷诗人后,他尽力尝试创作各种体裁,其中包括克里斯蒂娜所喜爱的芭蕾舞剧(《被囚禁的爱神》等)。在一系列具有幽默色彩的抒情诗中,用六音步诗创作的《留在记忆中的繁琐婚礼》最为有名。

谢恩赫尔姆的诗歌创作对瑞典诗歌语言和诗歌形式的发展都有非常重要的意义,正因为如此他有时被称为瑞典的诗歌之父。他找到了在瑞典诗歌中运用古典诗格的方法,包括六音步诗、萨福体、阿尔凯奥斯体,当然还有亚历山大诗体。

谢恩赫尔姆的最重要的作品是"英雄"长诗《海格立斯》(作品的创作开始于1647年,出版于1658年),这部作品用六音步诗形式写成。作品的题目借自西里·伊塔利克和色诺芬,主要模仿荷马和维吉尔的古希腊罗马史诗。但事实上这部长诗与前述样本相去甚远。在英雄史诗的旗帜下,谢恩赫尔姆运用假面戏剧色彩极强的道德剧创作手法,创作了一部具有学术寓意和教谕意义的长诗。生动的暗喻和抽象的寓意很自然地融合在一起,格拉克尔本人被刻画成地地道道的瑞典青年贵族,恶的化身享乐夫人与善的化身美德夫人为争夺他的心灵进行斗争。享乐夫人以生活转瞬即逝为由而要求海格立斯享受每一刻,美德夫人则用文艺复兴晚期人文主义的一些代表所推崇的罗马方式宣扬荣誉和勇敢的理想。长诗中没有禁欲主义,没有否定对人间的感官体验给人们带来的快乐,相反对此大加渲染。但与这种快乐相对立的不是天堂的永恒快乐,而是勇敢而符合崇高道德准则的理智、和谐的生活。年轻时轻浮而任性的海格立斯最终不再追求疯狂的爱情冒险,不再狂饮和豪赌,他开始遵循无愧于祖先的生活准则。从结局来看,美德夫人象征古瑞典人的勇敢理想,而享乐夫人在某种程度上应当使人联想起拉丁人的轻浮。作品中个性和谐的人文主义理想,路德派新教的道德绝对命令,爱国的"哥特主义"融为一体。

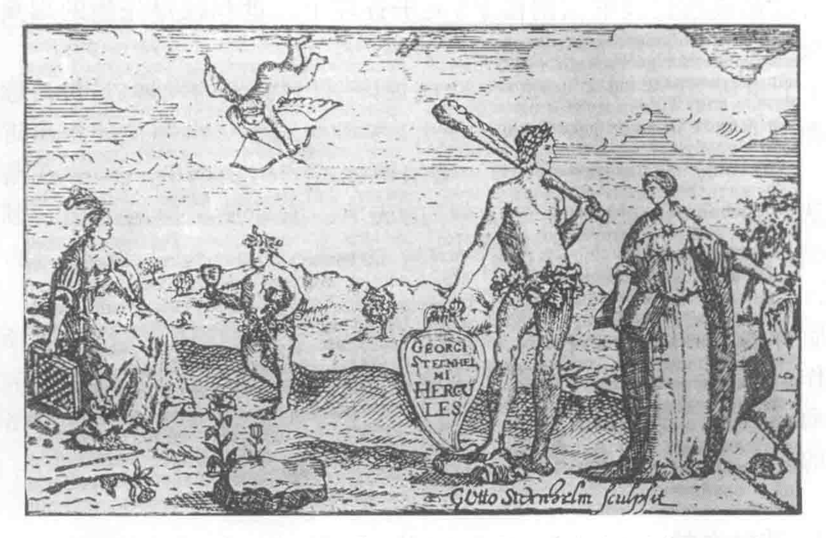
谢恩赫尔姆在瑞典文学中的作用在很多方面与阿列勃在丹麦文学中的地位相似(与文艺复兴晚期的联系、诗歌语言的形成和韵律改革等),但他们的作品在修辞和体裁上具有很大差别。如果说阿列勃用《圣经》样板来表达人文主义热情,那么谢恩赫尔姆则完全是世俗诗人,他首先效法于文艺复兴和古希腊罗马的世俗体裁传统。

十七世纪下半叶,哈奎因·斯佩格尔(1645—1714),或耶斯佩尔·斯维德贝尔格(1653—1735)的纯宗教诗歌并没有占据主导地位,这一点与丹麦情况不同。哈奎因·斯佩格尔曾翻译过阿列勃的作品,创作过一些教会圣歌。

一个笔名为斯库格克尔·别尔格布("森林之友","山里人")的诗人在某种程度上与谢恩赫尔姆比较接近,他留下了许多十四行诗(诗集《维涅里

德》和《菲尤堂齐奥》）和赞美祖国语言的诗歌（《瑞典语言的哀叹》）。

萨缪埃尔·科卢姆布斯（1642—1670）、彼得·拉格尔廖夫（1648—1699）、柳奇多尔（拉尔斯·约翰森，1638—1674）及其他一些人是谢恩赫尔姆的下一代的直接继承人。他们的作品主要是带有色情色彩的爱情诗。柳奇多尔在自己的笔名前加了个形容词“不幸的”，他是个放荡不羁的诗人，在一次小酒馆里发生的斗殴中身亡。柳奇多尔创作了一些葬礼和婚礼诗歌，常常是为了挣钱，而用不同的外语创作诗歌则是作为一种学术试验。在他的抒情诗中，生活的无比快活与对死亡的忧伤和恐惧交织在一起。柳奇多尔的诗歌在他死后出版，题为《赫利空山[①]诗集》。 · 278



谢恩赫尔姆的长诗《海格立斯》第一版的扉页 版画 斯托克戈尔姆 1658 年

十七世纪最后三十几年的瑞典文学中巴洛克抒情诗占主导地位。用这种新文体写成的第一部作品是约翰·帕乌利努斯（1655—1732）的长诗《受难的基督》（1686）。

瑞典最著名的巴洛克代表人物是达尔舍尔纳（古诺·阿乌列利乌斯，1661—1709 年）。在瑞典，就像在丹麦一样，巴洛克诗歌并不反对君主专制制度，相反，还与君主专制制度的巩固有关（在贵族遭受“退还”的损失之后）。巴洛克诗歌在韵律和转义方面所做的形式上的探索得到了发展和强化，这一探索在文艺复兴晚期的诗歌中就已经开始。但与以古希腊罗马文学为样板的和谐倾向不同，达尔舍尔纳和他的同道（托尔斯坚·鲁坚等）的

① 希腊神话中宙斯和阿波罗居住的地方。——译注

抒情诗具有的尖锐的对立、鲜明的色彩、复杂而又巧妙的思想效果、出其不意的形象和画面、文字游戏、奥妙的比喻等。达尔舍尔纳深受西里西亚派和意大利的马里诺派的影响，他曾翻译过瓜里尼的《忠实的牧人》，这也反映出他对意大利诗歌的喜爱。

达尔舍尔纳最重要的作品是《国王的歌唱诗人》(1697)，这是一首与民间葬礼仪式相符，采用亚历山大诗体并结合八行诗写成的送葬诗，为查理十一世而作。该诗运用一些新的韵律形式，此外还使用很多巧妙的比喻，如"天空中的银色乳头"(月亮)、"脑子的热河"(眼泪)等。达尔舍尔纳的爱国热情具有狂热的保皇主义特点，甚至他的宗教感情也屈从于保皇主义。279・达尔舍尔纳模仿民间歌谣创作了《关于查理十二世和彼得先生的瑞典英雄诗》(彼得先生即彼得大帝)，歌颂了查理十二世。

十七世纪末，乐观向上的轻松"应景诗"得到特别的发展，这种诗歌含有一些艳情讽刺和略显粗鲁的幽默成分，深得查理十二世和他的军事近臣的好评。"轻松"诗作者伊兹莱尔・戈尔德什特列姆(1660—1708)在某些方面被认为是贝尔曼(见本书第五卷)的先驱。索菲亚・伊丽莎白・勃林涅尔(1659—1730)用各种语言创作"应景诗"，并有一些与众不同的特殊才能。

加洛林王朝后期最有天赋的诗人是约翰・卢尼乌斯(1678—1713)，他也创作"应景诗"，使用一些新韵律形式和修辞手法(包括诙谐诗诗节)，作品生动、轻松、幽默。卢尼乌斯和戈尔德什特列姆的诗歌修辞具有洛可可诗歌的萌芽。

3. 芬兰文学

芬兰长期处于瑞典的统治之下，在长达四个多世纪的时间里瑞典语一直是其国语和标准语，十七世纪时芬兰语仍是下层的、无特权的阶级——"平头百姓"所使用的语言。除了神甫，特别是和人民大众接触较多的下级神甫以外，芬兰社会中有文化的人都不懂芬兰语(从某种程度上说，当时能和瑞典语抗衡的只有在当时的文化界流行较广的拉丁语)。当时的芬兰还没有大力发展芬兰书面语文学的坚实的文化基础，尽管米卡埃尔・阿格里科拉(约 1510—1557 年)和他的追随们也创作过一些芬兰语作品。米卡埃尔・阿格里科拉是芬兰标准语的奠基人，主教和芬兰宗教改革的领袖。他以西部方言主要是图尔库方言为基础，结合当时芬兰其他一些重要方言以及他自己创造的构词法，创立了芬兰标准语。

神甫们作为优秀代表人物是当时人民大众中文化的主要传播者，因此，

大众所接触的语言首先是宗教语言。米卡埃尔·阿格里科拉是路德和梅兰克东的学生，在维滕贝格大学接受教育，他于1542年出版芬兰语识字课本，1544年出版祷告书，并把《新约》及其他一些宗教作品翻译成芬兰语(1548)。在为这些译文撰写的韵文序言(这是他的原创作品)中，阿格里科拉不仅涉及宗教问题，还涉及农村的劳动和生活问题，讲述天文、历史知识，提供医学建议。他坚决主张对人民进行启蒙教育，使他们了解文化，了解知识。他千方百计地提高下级神甫的文化水平，指责他们的懒惰和无知。在《圣诗集》的前言(1551)中，阿格里科拉无比愤怒地写道："呸，多么可耻啊，书里所写的一点点东西都很少宣讲，很少阅读。"

《诗集》(1583)是一部重要的芬兰语作品，作者是图尔库中学的校长亚阿科·苏奥马莱宁(卒于1588年)，他也曾在德国接受教育(在维滕贝格和罗斯托克)。《诗集》收录的一部分诗歌译自瑞典语和拉丁语，还有大约十首诗是苏奥马莱宁自己创作的。

阿格里科拉的追随者用芬兰语创作了一些布道辞和赞美诗，先在瑞典出版，然后在图尔库的一家1642年开办的芬兰最早的印刷厂出版。图尔库是当时的芬兰首都。在这些作品中他们常常努力对当时的现实进行思索并用艺术手法反映出来。正是神甫们才在十七世纪使芬兰语知识得以保存，尽管当时的芬兰对瑞典崇拜得五体投地，甚至许多人将芬兰姓都改成了瑞典姓。知识分子对芬兰语的命运漠不关心，其原因是当时瑞典的强大，以及受到瑞典发达的文化、发达的瑞典学校和机关的影响。甚至在图尔库开办的大学里所有的课程都用瑞典语和拉丁语讲授。但瑞典语文学在芬兰并没有得到普及，出版数量也很有限，只有几百首布道辞，还有一些婚礼、葬礼及其他礼仪性诗歌。在芬兰最有名的瑞典语作品是《卡亚尼城堡囚徒的韵文故事》，作者是约翰涅斯·梅塞尼耶斯，该作品出版于瑞典。

这时期芬兰语文学最重要的代表是教区牧师长马斯库·赫明基乌斯·亨利基或称赫明基，他是亨利基的儿子，卒于1619年。在1605年赫明基 ·280 编写的圣诗中，除了一些宗教诗歌的译作外，还有十余首是赫明基自己用芬兰语创作的。在为中世纪拉丁文诗歌翻译集《Piae Cantiones》[①](1616)所作的韵文序言中，赫明基感叹"芬兰语的贫乏"、芬兰标准语的不发达给翻译工作造成很大困难。

埃里基·索罗莱涅(Ericus Erici，卒于1625年)以学识渊博而著名，他1583—1625年间任图尔库市主教。索罗莱涅在罗斯托克完成自己的学业，

① 宗教短歌集。——译注

是首部芬兰语原创布道辞集(Postilla,第一集,1621年;第二集,1625年)的作者。在这部宏大的著作(两千三百页)中收录了他多年创作的布道辞,其中使用了来自国外,主要是德意志的文献资料。布道辞具有纯理性精神,形式通俗易懂,其中大量援引古代宗教作家和世俗作家的作品和历史、地理、语言学文献,同时还有很多作者自身的生活体验,这使《布道辞集》具有历史文化学资料的性质,从而也成为一本“世俗的”知识手册。

用芬兰语对《圣经》进行的集体翻译(1642)是当时的一个重大事件。翻译以马丁·路德的德文版《圣经》(1545)为蓝本。对《圣经》的翻译似乎是芬兰标准语发展史上的最终标志。十七世纪末芬兰出现了采用古代民间传统诗歌形式鲁那[1]写成的宗教、世俗题材的诗歌作品。其中最突出的是长诗《关于耶稣的快乐诗》(1690),作者是马基阿斯·萨拉姆尼乌斯。这部作品内容上与当时在德意志和斯堪的那维亚非常有名的《救世主的降生》相呼应。《关于耶稣的快乐诗》讲述的是耶稣基督的出生、生活、死亡和复活,诗歌虽然充满教谕成分,却简洁明了、言简意赅、风格明快。长诗的诗歌形式接近芬兰民间创作(八个音节的四段式诗行),长诗共再版十六次,在民间非常流行,其中的很多片段被民间艺人用古代鲁那的方式进行表演。在西欧文学中非常著名的古典诗格,如六音步诗,在芬兰并未得到推广,这些古典诗格局限于经院范围,并主要用于隆重场合以创作祝贺诗。

因此,在十七世纪的芬兰文学中就已经感受到民间诗歌的影响,诗人对民间诗歌很感兴趣,虽然对现实的描写还总是要采取宗教形式。

---

[1] 流行于古代芬兰、爱沙尼亚,长诗《卡列瓦拉》即其中著名作品之一。——译注

第二编　中欧和东南欧文学

本编序言

沿着欧洲大陆由北向南依次推移，十七世纪属于中欧和东南欧文学的有：波兰文学、捷克文学、斯洛伐克文学、匈牙利文学、摩尔达维亚文学和瓦拉几亚文学，克罗地亚文学、塞尔维亚文学、斯洛文尼亚文学、保加利亚文学、阿尔巴尼亚文学和希腊文学。尽管这些文学都有自己的民族特点，但根据它们一系列的本质特征，如它们的产生，它们在这一时期整个欧洲文学史中的地位，以及它们在民族、政治、宗教和文化发展等方面的特点，我们从类型学的角度能够将它们统一在一个相对完整的文学区域。在辽阔的地区范围内具有相似语言和文化的西斯拉夫人（波兰人、捷克人、斯洛伐克人）和南部斯拉夫人（克罗地亚人、斯洛文尼亚人、塞尔维亚人、保加利亚人）形成了清晰的起源上的共性。与斯拉夫人相邻的有匈牙利人、摩尔达维亚人、瓦拉几亚人、阿尔巴尼亚人和希腊人，这些民族与斯拉夫民族自古以来就有文化交流。所有这些民族在十七世纪的社会发展中很多方面还保留了具有中世纪面貌的封建主义发展阶段的典型特征。十七世纪作为历史上一个特殊的时代，其典型特点是确立了以劳役制为统治地位的所谓农奴制翻版（如在波兰、在匈牙利的哈布斯堡王朝统治地区），资本主义关系的发展比较薄弱，只体现在有了一些手工业车间组织和一些商人的作坊等现象上（在波兰、捷克、匈牙利、杜布罗夫尼克和达尔马提亚）。在十七世纪，整个欧洲都保留了宗法制时期的农民生活习俗，而城市和城市文化从十七世纪中叶开始则逐渐衰败。这种情况不仅出现在独立的国家和地区（波兰立陶宛王国，杜布罗夫尼克），而且还出现在受哈布斯堡王朝统治的国家和地区（捷克、斯洛伐克、斯洛文尼亚、匈牙利和克罗地亚的部分地区）。在其他由土耳其完全统治或部分统治的国家（保加利亚、塞尔维亚，克罗地亚的部分地区、达尔马提亚的部分地区、匈牙利的部分地区，摩尔达维亚和瓦拉

几亚，阿尔巴尼亚，希腊的大部分地区）社会经济的发展更加缓慢。

当时，这一地区的政治和军事形势变幻莫测，因为在这里有三大封建帝国的利益冲突：已经开始衰败，但还相当强大的土耳其苏丹们的奥斯曼帝国——“土耳其帝国政府”，仍企图拓展疆域以建立“全基督教”国家的哈布斯堡王朝德奥国王的神圣罗马帝国，最后是以罗曼诺夫王朝为代表的“全体大俄罗斯、小俄罗斯和白俄罗斯”的辽阔的东方基督教强国，它自诩为拜占庭继承人并开始自己的第一次西征。

十七世纪宗教关系和宗教矛盾在这一地区各族人民的政治、民族、文化和文学生活中继续占有重要地位。在罗马势力范围内的基督教西部地区，很大程度上由天主教及其对不同国家来说具有同一类型的拉丁文化一统天下。信奉天主教的主要是这一地区的北方国家和南方国家（波兰人、克罗地亚人的聚居地，部分地区是捷克人、斯洛伐克人和阿尔巴尼亚人的聚居地），而在其他国家中则是社会的某部分封建上层人士（在匈牙利人那里）。历史上与希腊、斯拉夫传统有关的基督教东部地区则采用东正教及其不同的民族宗教文化和语言形式（最初是希腊语和教会斯拉夫语）。这一类型的基督教在东斯拉夫民族（俄罗斯人、乌克兰人、白俄罗斯人）、部分南部斯拉夫民族（保加利亚人、塞尔维亚人）、摩尔达维亚人、瓦拉几亚人和希腊人那里占统治地位。在天主教和东正教相互接触的那些领域，它们之间在残酷斗争的同时，又常常各自单独地与那些新教的策源地进行斗争（路德派新教徒，加尔文新教徒，阿里乌教徒等），这些新教策源地在宗教改革运动时期的许多国家得到了巩固（在波兰人、捷克人、斯洛伐克人、斯洛文尼亚人、匈牙利人等民族那里），在这些国家里它们在某些人民阶层中获得了民族宗教的性质。最后，伊斯兰教占据着广阔的宗教地区，它在被土耳其奴役的国家里成为国教并以暴力强行迫使一部分南部斯拉夫民族（居住在波斯尼亚、克罗地亚和保加利亚的部分地区）以及阿尔巴尼亚人改信该教。

在这种复杂的环境里，两种强大的，但意义不同的社会意识形态运动具有非常重要的意义。第一，这是沿着曾经在这里广泛开展的宗教改革运动的轨迹顽强向东和向东南方向前进的新的封建天主教运动——反宗教改革运动。它企图战胜新教和文艺复兴的自由思想，而在某些情况下企图阻止信奉其他宗教的民族的独立性。第二，这是发源于欧洲这一地区，并且也是沿着同样方向扩展的民族解放运动，就其意识形态的形式来说它也是宗教运动（在一些情况下是天主教的，在另一些情况下是东正教的），其目的是反对土耳其人的统治和伊斯兰教。与这些主流运动相对应也开始一种潮流，同样是民族解放运动，其目的或者是反对神圣罗马帝国的统治，或者是反对波兰立陶宛王国的统治，而整体上是反对天主教的。这一潮流也带有

宗教色彩，或者是新教色彩（在匈牙利人、捷克人、斯洛伐克人和斯洛文尼亚人那里），或者是东正教色彩（在乌克兰人和白俄罗斯人那里）。

历史地理解所有这些运动发生在文学和艺术中的过程具有十分重大的意义。然而，科学地评价在欧洲这些国家里的上述这些思潮是有条件的，即把最初在适合它们的领域（这首先是宗教改革运动和反宗教改革运动）里产生的那些概念，有限地移植到这块独特的大陆地区，并仔细研究它们在新的社会历史和民族环境中所遭受的那些变化。

宗教改革运动的各种意识形态的表现对当时的文学产生了不小的影响（比如，在捷克人、斯洛伐克人、匈牙利人和部分波兰人那里），但从整体上来讲没有改变这些文学的共同类型，显而易见，这是因为在这些文学中本国的中世纪传统继续占优势，而资产阶级文化刚刚萌芽。文艺复兴时期的文学繁荣（尤其是在波兰人、克罗地亚人、绝大多数的达尔马提亚人、杜布罗夫尼克人那里）与民族自觉意识的发展有关，同时也与天主教拉丁文化、法国文化或意大利文化有关。

在这种情况下，反宗教改革运动的社会意识形态的作用在不同的场合是不一样的。在神圣罗马帝国或已经越来越远地扩展到东部土地的波兰立陶宛王国入侵期间，反宗教改革运动不仅是对人民进行宗教压迫，而且也是对他们进行社会压迫的有力武器；而它的领路人——耶稣会会士和方济各会修士——都积极反对民族文化和民族文学。这首先发生在捷克和斯洛伐克，当捷克军队（新教徒的联合）于1620年在白山市城郊（布拉格附近）被巴伐利亚帝国军队（天主教同盟）打败之后。与许多西欧国家不同的是，反宗教改革运动在这里充当的与其说是中世纪的复辟者的角色，不如说是将斯拉夫文化日耳曼化的领路人角色。但是在匈牙利，新教（加尔文教）没有遭受这种惨败，而且在很长一段时间里仍然是一部分贵族和农民反对哈布斯堡王朝政权的一面旗帜。

在波兰，天主教的进一步巩固伴随着强大的教会意识形态的压迫，但与民族奴役和对大部分居民的宗教压迫没有关系。如果说以前波兰的大封建主和小贵族阶级为了侵占天主教寺院的大片土地，为了限制信奉天主教的国君的权力，而乐意利用新教（阿里乌教徒、索钦派教徒、再洗礼派教徒）教义的话，那么现在他们中的很多人又开始重新回到天主教，因为天主教更有利于团结一切力量来与土耳其人进行军事斗争。此外，波兰贵族在传统上与西欧文化，主要是与法国、意大利、天主教的文化有联系。

克罗地亚是一个天主教国家，并与意大利文化有联系。在这里，反宗教改革运动的过程不是那么强烈地感觉得到。这里的反宗教改革运动过程表现在巩固民族宗教生活方面，这种民族宗教生活十分有利于联合民众力量

来抵抗一些地区的德奥的压迫，和另一些地区的土耳其的压迫。波斯尼亚可以作为反宗教改革运动的矛盾命运在新的疆土上的一个佐证，在那里天主教、东正教和伊斯兰教的力量犬牙交错。

在反宗教改革运动反攻的初期，天主教徒焚烧新教徒或东正教徒的书籍，建立残酷的教会书刊检查机关，对信仰异教的神甫和知识分子进行迫害。但是，在消灭民族的异教文献时，他们在很多情况下传播了用民族语言书写的天主教书籍，在中小学里引进了拉丁文和西方式的、保留某些文艺复兴时期传统的经院哲学的教育体制。对耶稣会会士进行经院哲学的教育对于西欧发达的中心来说无疑是保守的，但是这种教育后来在这一地区的某些地方成为文化发展的特殊促进因素，并对克服中世纪落后状况所必需。比如，在乌克兰和白俄罗斯出现了一些按西方经院哲学的样板创办的东正教教会学校（著名的有基辅莫吉拉神学院等），但它们反对天主教，其影响后来远及摩尔达维亚人、瓦拉几亚人，继而是保加利亚人、塞尔维亚人的文化。

283 ·

在反宗教改革运动开展的同时，大批书籍继续源源不断流向东欧。在这些书籍中除了拉丁文的神学书籍外，还有哲学、科学和艺术方面的书籍。拉丁文在这个时期保留了学校语言和文化语言的地位。在东正教的斯拉夫地区和部分非斯拉夫地区里，教会斯拉夫语继续占统治地位或者仍由教会使用，但它与一系列正在形成的斯拉夫民族语言或者民间方言越来越接近。在欧洲西部已经过时的，但对于欧洲东部边缘地带仍很重要的经院哲学式的教育范围内，中世纪文化、文艺复兴时期文化和巴洛克文化中的拉丁成分、希腊成分和斯拉夫成分交融在一起。

然而，在反宗教改革运动的波涛中前进的精神美学文化（文学和艺术）最主要的新潮流是巴洛克。它虽然在很多方面都处于有别于该潮流的西欧发源地的异国环境里，但它注定不仅要去征服各种思潮和文学趣味，而且要去适应它们。

在西方，反宗教改革运动的实用的宗教政治任务和巴洛克的艺术问题在很多情况下已经并不一致。反宗教改革运动尽管有很强的目的性和力量，但它无论如何也不能够使历史的车轮倒转。在恢复罗马教皇权威的同时，它不可能复辟中世纪，因为它所服务的那个封建制度本身在经济方面、政治方面和意识形态领域已经与自身发展的中世纪模式相去甚远。封建制度能够暂时战胜正在崛起的资产阶级，但只能以不可避免地与资产阶级接近并接受其成就为代价。此外，封建制度为了延长自己的历史存在，千方百计希望立即克服自己政治分散的传统，通过建立庞大的专制君主制度和多民族的帝国来领导民族形成的新过程。

欧洲各国文学在与文艺复兴时期的传统进行斗争的过程中发展着巴洛克的思想和修辞形式，同时也未能完全恢复自己中世纪的面貌。再说它们也没有去追求这一点，就像当年文艺复兴运动在与中世纪作激烈的斗争时，无论是在自己的意识形态方面，还是在创作实践中，都不能回到被他们理想化的古希腊罗马时代。人文主义观点的危机和对人的崇拜的失望没有被对理性的崇拜所代替，因此在文艺复兴时期和启蒙时代之间就穿插了一个巴洛克时代，这一时代的特点是进一步巩固了从未完全消失的对神的崇拜。这是那些意识形态抽象观念所必需的界限，在欧洲整个封建发展阶段中，无论社会意识还是个人意识都完全不可能放弃这些观念。

巴洛克风格的世界观所固有的悲剧成分，在与邪恶斗争时注定要失败的意识，人生苦短的意识，人的内心世界的矛盾难于摆脱和苦难不可避免的痛苦感觉，巴洛克风格所固有的对病态激情和恐惧的集中描绘，对神秘的寓意和自然主义细节的集中描绘，带有离奇隐喻性的、形式上精巧的唯美主义——这一切无论对于中世纪的意识形态来说，还是对于它的美学来说根本就不是典型的。中世纪社会的神学世界观的特点具有相对稳定和完整的意识形态概念类型，这些意识形态概念的典型特点是把世界和心灵看成是上帝和魔鬼、基督和反基督、虔诚和罪孽相互斗争的力量的集中地。人所固有的“不可战胜的力量”能确保他，正如当时感觉到的那样，完全可靠地选择唯一正确的“救赎之路”，能确保他按照教规获得“永久极乐”。意识的这种二元模式和摆在个人面前的选择问题不具有内心悲剧冲突的性质，因为中世纪的社会思想还远远不具有关于人的个人价值的观念。相反，社会思想来源于那样的现实现象，那就是个人在一定程度上被生活中占统治地位的等级社团组织所吞没或统一，这种等级社团组织主要体现在社会性质不同，但在对人的关系方面类型相同的各种团体中（宫廷骑士的，教会修道院的，资产阶级行会的，农民村社的）。正是这种中世纪社会的和意识形态的情状产生了坚实的文学传统，并在很大程度上妨碍了个人创作的发展，从而最强烈地影响了欧洲中世纪文学的面貌。

· 284

全世界中世纪的“宗教”和谐保证了基督教乐观主义许多世纪以来的稳固性。文艺复兴时期把这一乐观主义从“天堂”带到了“人间”，深刻改变了它的本质，克服了意识形态的团体性和盲从性，把人的个性问题提到了社会思想的首位。这种意识形态的转变对新时代的文学和艺术的发展产生了巨大影响。与此同时，人文主义世界观促进了个人主义的发展，这种个人主义后来成为它哲学信念和政治信仰的十分薄弱的支柱。

巴洛克处世态度的悲剧成分产生于文艺复兴时期“人文主义”和谐的废墟上，同时也产生在与这种和谐作斗争的过程中。然而，在推翻“人”作为

衡量一切事物的标准,并重新回到久违了的上帝的时候,巴洛克的世界已经不可能放弃曾经取得的、符合历史现实并在文学中巩固了的关于个人,关于个人在“上帝世界”中的地位,关于个人内心生活的概念。巴洛克的悲观主义和反省是文艺复兴时期和中世纪都不曾有过的新现象。从这个时候开始已经不可能再回到“世界与人”的和谐了,不管这种和谐具有什么样的意识形态性质(教会的,还是反教会的),因为世界的冲突,即使还是抽象的,已经深入人心,震撼人心,并开始作为心灵不可分割的本质被接受。

在世界艺术的发展过程中,巴洛克风格标志着象征系列的恢复。但是,多义和随意的巴洛克象征符号与中世纪有限的和直接的象征符号迥然有异,巴洛克象征符号开辟出文学创作的美学个性化道路。

巴洛克的历史局限性不在于它被反宗教改革运动用来作为一种意识形态斗争的手段,也不在于它在这一运动的发展过程中契合恢复某些中世纪封建宗教传统的任务,而在于巴洛克已经用艺术和文学手段来表现人的各种精神力量的强烈反抗,但还不能用社会现实的冲突来投射自己的悲剧性处世态度,而继续把这种冲突看成是“永恒的”精神冲突。尽管如此,在将个人的内心世界从空想的和谐统治中解脱出来(带有不可避免的悲观主义情感)时,巴洛克走上了那样一条意识形态发展道路,这条道路后来经过重新把人的理智神化而通向能认识心灵辩证法的最新的现实主义艺术。

从封建制度和资产阶级制度的历史交界处发展出来的一种思潮促进了巴洛克内部的演化,这一潮流充满了过渡时期的矛盾观点、感受和感情,不具有像文艺复兴时期和启蒙时期的哲学和艺术现象所具有的那种思想和美学的完整性。

在社会方面,巴洛克是符合贵族和教会的观点及美学要求的最好形式,虽然它的社会听众和宗教听众在很多国家要普遍得多。作为艺术现象,巴洛克开始获得意识形态相对独立的特征,并越来越远离了它最初的社会载体和理论家们的观念。例如,下面这些重要的事实可以证明这一点,即出现了反对天主教的新教巴洛克,或者是出现了渗透着巴洛克风格的各种民间诗歌和民间艺术。

在题材和修辞中缺乏合乎规范的封闭性,既求助于基督教神话又求助于古希腊罗马神话的巴洛克形象体系的无定形性,既可能接受自身的文化现象,又可能接受异己的文化现象——这一切使巴洛克有可能对不同民族、285·不同宗教和不同社会历史环境的条件作出敏锐的反映。它显示出使各种不同文学获得不同形式的艺术具体化,乃至不同形式的思想取向的才能。在这一方面,与古典主义的规范化要求相比,巴洛克具有更大的灵活性。

巴洛克的这些本质特征包含了有利于它从欧洲西部扩展到东部的潜

力，有利于它掌握并改革它在这一地区文学中的思想、形式和功能的潜力。在欧洲的这一地区，巴洛克的另一特性也得到支持。虽然它不具有中世纪的意识形态的经典性，但它仍然充满宗教精神，它把中世纪的传统理想化，并致力于克服文艺复兴时期的资产阶级个性化的倾向。巴洛克的这些追求在中欧和东南欧与当地仍然很牢固的中世纪残余互相关联。在这种情况下，巴洛克的力量体现在它能够把不同阶层的趣味融为一体，这种融合的基础是已经保持并重新复活的对精神生活的权威的向往。

在欧洲的这个文学地区，由于文学发展比西欧各国缓慢，因此，不仅自己的老传统保持的时间更长，而且各种新的外来潮流（它们在自己国内起源于不同的时代）是在它们独特的融合和彼此共存中几乎同时被引进的。在这里，巴洛克运动在很多情况下既与中世纪的地方传统发生新的互相影响，又与多少被大量吸收的文艺复兴时期的传统发生新的互相影响，而反宗教改革运动的文化在很多情况下在宗教改革运动的文化上打下了深刻的印记。这就是巴洛克运动在中欧和东南欧国家里的总体类型学特征。

然而，在欧洲这一地区的各个国家里，文学运动的具体命运是迥然不同的。在处于土耳其人奴役下的那些国家里，文学的发展比较缓慢，并且很大程度上集中在维持自己的中世纪民族宗教传统方面。在这些文学中获得推行的有编年史记录、翻译的和多少有些原创的宗教训诫集（保加利亚的《达马斯金文书》），圣徒传，其中包括国家领导人和抵抗土耳其侵略的保卫者的传记（塞尔维亚的《乌罗什国王传》，1642 年），赞美诗，以及晚些时候的民族历史编纂学。有一些中世纪中篇小说的译作十分受人欢迎，如《亚历山大纪》或《关于瓦尔拉姆和约阿萨夫的中篇小说》，这部作品在十七世纪的摩尔达维亚和瓦拉几亚也有译本，在乌克兰和俄罗斯也被印刷出版。在被奥斯曼帝国奴役的国家里，传统的民族宗教训诫文学（东正教的、天主教的、新教的）尽管守旧落后，但在团结被压迫民族，保存他们的语言和文化，加强他们的解放斗争力量方面仍然具有重要的意义。

那些受哈布斯堡王朝压迫的民族的宗教文学创作在很大程度上也起着这种民族团结的作用。比如，迁居到斯洛伐克的捷克福音教派的神甫雅各布·雅科别乌斯所写的具有鲜明宗教寓意色彩的诗《斯洛伐克人民的眼泪、叹息和愿望》（约 1645 年）具有爱国主义性质的特点。

在被奴役的国家里，文学创作在自己旧的基础上发展的同时，获得并强化了那些在分类学上使它接近于西方巴洛克风格潮流的主题和题材，虽然这类创作与巴洛克风格没有接触过或接触得很少。这在最大程度上是指宗教诗歌，比如在塞尔维亚文学中有关违反教规者忏悔的东正教教会诗（叶甫季米·斯维亚托戈列茨，僧侣彼得罗尼，基普里安·拉恰宁）成了流行

诗，在这些诗里命运多变、人生易逝的主题得到了发展。在阿尔巴尼亚，天主教主教 П. 布季创作了关于在人的心灵中善恶斗争，关于在死亡面前人人平等，关于财富与权力都是虚幻的充满悲剧情调的诗。

在那些或者保留自己独立性，或者在苏丹政权或皇帝政权下处于相对自由的附庸地位的国家里，文学发展的条件有利得多。

在波兰文学中，就像在杜布罗夫尼克文学中一样，文艺复兴式的"黄金时代"（十六世纪）最为繁荣，后来的巴洛克风格也表现得最为强烈。崇高的巴洛克流派在这里获得了决定性的文学意义，这种巴洛克风格包括蓬勃发展的抒情诗和史诗集，品位精致的贵族诗歌，从而进入了以前是文艺复兴时期艺术占主导地位的那个等级团体环境。与此同时，成为波兰巴洛克风格最大代表的不仅有天主教徒（扬·莫尔什滕），而且有新教徒——加尔文教徒达·纳博罗夫斯基、阿里乌教徒兹比格涅夫·莫尔什滕和被迫从阿里乌教转到天主教的瓦·波托斯基。

286·

在匈牙利，尤其是在保留自己独立性的埃尔代伊公国，接近于本国加尔文教的文艺复兴晚期的和民间文艺复兴的传统不仅保存下来了，而且还与巴洛克的各种新现象结合在一起。这种不同文学潮流的融合过程也体现在那些由于外来民族和外来宗教的压迫被迫离开祖国的侨民作家的创作中。比如，在他们中间有最杰出的学者和作家扬·阿·考门斯基，他是属于"捷克兄弟会"的人文主义者和新教徒；1631 年他出版了自己的作品《世界的迷宫和心灵的天堂》，在作品里主人公对没有出路的邪恶世界的忧郁观察与巴洛克的神秘主义情绪交替出现。

在十七世纪的文学中出现了复活《圣经》故事的方法，这些《圣经》情节充当了将各种新的和老的（中世纪的、文艺复兴时期的、巴洛克的）情绪和风格结合起来的坚实而通俗的基础。在意大利作家格罗托的戏剧《以撒》的基础上，希腊克里特的诗人 B. 科尔纳罗斯创作了诗体剧本《亚伯拉罕的祭祀》（1635）。波斯尼亚的天主教作家 M. 季夫科维奇使用杜布罗夫尼克的诗人维特拉诺维奇的类似作品写了自己的《亚伯拉罕的祭祀》一书。

在传播的过程中出现新的文学关系与其说是意外的，不如说是习以为常的。克里特的诗人格奥尔吉·霍尔塔齐斯根据意大利剧作家吉拉尔迪的创作样式创作了悲剧《埃罗菲利》（1637），这部悲剧后来在摩尔达维亚由东正教都主教多西费译出（1690）。

在许多情况下巴洛克风格继承和改变了当地的中世纪传统。赞美诗集和近似祈祷文的宗教诗歌的位置现在被用巴洛克精神个性化了的宗教抒情诗所代替。《赞美诗集》是基督教中世纪的主要书籍之一，如今在译成多种民族语言的创造性的诗体中又获得了新生。杜布罗夫卡人伊·贡杜利奇在

宗教诗里抱怨自己早年的文艺复兴式的罪过，放弃了自己的一些“空洞和徒务虚名的诗歌”，并用诗体翻译了《大卫王的忏悔圣歌》(1621)。匈牙利诗人 A. 莫尔纳尔-先齐从法语翻译过克列曼·马罗和捷奥多尔·德·别兹的赞美诗(1607)。追随在波兰文艺复兴时期的诗人扬·科哈诺夫斯基之后，摩尔达维亚作家多西费(1673)和白俄罗斯诗人西梅翁·波洛茨基(1680)创作了自己的“押韵赞美诗”。

在波兰，O. 卡尔马诺夫斯基的《忏悔歌曲》的灵感来自巴洛克关于尘世虚无的情绪的影响。克罗地亚诗人 A. 卡斯特拉托维奇写了纲领性的诗《反对尘世之爱》，但就在这个时候充满享乐主义情绪的优美的爱情抒情诗歌获得了顺利的发展。根据自己的主题特征和坚持文艺复兴时期的传统体裁，这些诗歌继续在歌颂人间爱情的欢悦，似乎没有理会反宗教改革运动的要求。这种抒情因素最鲜明地体现在克罗地亚诗人(И. 布尼奇，弗·缅切季奇，斯·朱尔杰维奇)的创作中。

然而，无论是爱情抒情诗还是宗教抒情诗，无论是牧歌还是田园诗，无论是校园戏剧还是宫廷戏剧，无论是散文体的传说还是诗体的讽刺作品，姑且不说古代的使徒行传或面目一新的布道辞，尽管它们有自己的特点和丰富的成就，都没有在欧洲的这一地区确定那种它们共同的、可以称为时代文学风貌的现象。文学过程的主要途径在这里是通过文人的和民间口头创作的叙事诗来体现的。

英雄叙事诗体现在以历史的，尤其是以民族解放运动为主题的爱国主义长诗中。

整个欧洲文化继续赞叹意大利诗人鲁·阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》，特别是托·塔索的《被解放的耶路撒冷》。波兰、克罗地亚、匈牙利和其他国家的诗人也对这种兴趣给予了充分的重视。然而，如果说在意大利围绕这两部长诗产生的各种意见的斗争十分激烈的话，在“神奇的”阿里奥斯托的文艺复兴传统的追随者和塔索的文艺复兴晚期和巴洛克趣味的新信徒之间发生过冲突的话，那么在十七世纪的文学中，两部长诗都似乎被认为是它们的思想和美学的某种统一体。两部长诗同时由波兰诗人科哈诺夫斯基译出(1618)。他的优秀译作《被解放的耶路撒冷》后来成了这部长诗的乌克兰语译本的蓝本。伊·贡杜利奇开始翻译托·塔索的作品，后来他在自己的创作中很大程度上仿效了塔索。不过，塔索的这些文学影响在贡杜利奇的作品中有了新的发展。

在意大利文艺复兴时期的或巴洛克的风格主义的叙事诗集中，诗人们往往把注意力集中到远古时代(阿里奥斯托关注查理大帝时代、塔索关注十字军远征)，同时，他们把远古时代神话化和理想化，把它美化成某种史

诗程式，这种程式化成为他们最自由地表达自己的思想趋向和感情的基础。文艺复兴的人文主义传统与反宗教改革运动要求之间的冲突，其中包括以夸张的英雄主义精神对基督教徒与“萨拉秦人”[1]之间为收复“上帝的灵柩”而进行的侠义斗争作了史诗般的反映。

随着这些史诗传统和创新渗透到十七世纪文学中，它们就失去了自己的情节程式，并摆脱了艺术主题的抽象性。西方和东方在“十字架”和“新月徽”旗帜下的斗争问题在这里曾经是一种现实，而不是浪漫主义化的回忆的必然归宿。诗人们尝试把中世纪显赫的骑士或童话中的东方皇帝、宫廷夫人或美丽的女魔法师（塔索作品中的阿尔米德）的史诗外衣，穿在本国的英雄和他们的敌人身上，把那些富有表现力的手段运用到离自己最近的祖先和同时代人的身上。同时，对人文主义理想的失望情绪也相应让位于民族解放斗争的激情。

“波兰的维吉尔”萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基沿着这种迷恋史诗的轨道进行创作，他的长诗常常具有编年史诗的性质（《瓦迪斯瓦夫四世，波兰和瑞典的国王》，1649 年）。接近纯文学史诗传统的是长诗《西格特的灾难》（1651 年出版），它是由克罗地亚出生的匈牙利西部的贵族天主教徒米·兹里尼（兹林斯基）创作的。对他来说，与土耳其人的军事斗争不仅是自己一生的事情，而且是一种世代相传的骑士传统。诗人在歌颂自己的祖父和他的战友们保卫边防城堡西格特免遭土耳其军队侵略的功劳时，赋予阿里奥斯托、塔索和马里诺作品中令他激动的形象以全新的意义。

寻求人为制造的史诗情景，如阿里奥斯托在《疯狂的奥兰多》（紧跟在博亚尔多的长诗《热恋的奥兰多》之后）中再现的虚构的萨拉秦国王阿格拉曼特围攻巴黎的荒诞情节，现在看来完全没有必要。在《被解放的耶路撒冷》中描写的骑士战斗的宏伟场面应该得到改造并由新的内容来充实，这些内容就是社会上活生生的遗产和人人关心的财富，只不过这种财富已开始披上史诗传说的外衣。众所周知的《西格特的灾难》的主人公们作为史诗般的勇士而牺牲，但他们在道义上战胜了祖国和信仰的敌人。在这里最具现实意义的民族历史题材和崇高的意大利文学传统融为一体，在此基础上产生了匈牙利的英勇巴洛克风格。“西格特的”主题当时变得十分流行：诗人的兄弟 П. 兹里尼（兹林斯基）把《西格特的灾难》翻译成了克罗地亚语，还出版了 П. 维捷佐维奇的《攻占西格特》。兹里尼本人，克罗地亚的统治者，成了诗歌的主人公：克罗地亚人 B. 缅切季奇的长诗《斯洛文尼亚人的号

---

① 十字军用语，这里指伊斯兰教徒。——译注

角》就是歌颂他的功勋的。

“西格特”的史诗主题被历史规模更大的“霍京”主题所替代。文学的史诗脱离古代而寻找能满足民族解放运动意识形态和美学要求的同时代题材。

在为争夺乌克兰的波多利和沃雷尼的土地而进行的波土战争期间，在霍京城郊展开了大规模的战斗（1621年和1673年）。在上面提到的萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基的长诗中歌颂了第一次战争的参加者、波兰军队的首领弗拉基斯拉夫（王子，后来的波兰国王），他战胜了土耳其苏丹奥斯曼二世。瓦·波托斯基处于来自奥斯曼帝国新的威胁的环境里，也创作了关于不久前的《霍京之战》的史诗般的长诗（1670）。后来当俄罗斯帝国取代波兰立陶宛王国和哈布斯堡王朝而成为欧洲反对土耳其的强国时，出现了米·瓦·罗蒙诺索夫的颂诗《为在1739年俄罗斯人从土耳其人那里夺取霍京城而作》。

在十七世纪的文学中最具艺术意义的是属于这一主题的长诗《奥斯曼》，它是由贵族诗人伊·贡杜利奇写的。如果说兹里尼史诗般的诗歌是建立在尽管不太久远的传说基础上，那么贡杜利奇简直就是把史诗的传统移植到自己所处时代的众所周知的事件上：他把1621年的霍京战斗作为故事情节的基础。天主教的波兰与克罗地亚民族信仰相同，在波兰和弗拉基斯拉夫王子的领导下，“斯拉夫民族”团结一致的思想在长诗《奥斯曼》中获得了最有力的体现。克罗地亚和意大利文学中最优秀的文艺复兴—巴洛克传统，在贡杜利奇笔下与祖国的民间口头创作传说、与古老的杜勃罗夫尼克的热爱自由的思想和同时代的英勇精神结合在一起。西欧创作史诗的诗人热衷于古希腊罗马的或中世纪的形象体系，这些形象成为他们传统的程式，而这种热衷在贡杜利奇那里完全改变了。古代传说中的这些似曾相识的东西在他的作品里获得了新的、浓郁的抒情色彩：

·288

这是否是你的清晰的外貌，
啊，埃拉多斯①，亲爱的母亲！
是你不知疲倦地把科学的美好成果
赠送给所有的人?!

土耳其人剥夺了你的自由，

---

① 古希腊人对其国家的自称，1883年以后曾为希腊国家的正式名称。——译注

掠走了你的全部财富，
这个该诅咒的把奴隶制度
强加给自由的人民。

巴洛克诗歌的悲观情绪和悲剧成分没有完全从这部史诗中消除，关于为“罪过”而痛苦的主题，关于“邪恶”和难以“救赎”的思考在史诗中仍能感觉得到。但这些题材正在失去自己的个人主义定位，并开始扩展为对人民的现实灾难的评价，它们被骑士的英勇和为民族解放的伟大目标服务的生机勃勃的激情挤退。

波兰、匈牙利和杜布罗夫尼克的巴洛克史诗远离了反宗教改革运动的任务。与“异教徒”作斗争的宗教主题在这些诗歌中占了重要的位置，因为它符合民族解放斗争的需要。但这一主题在史诗中获得了泛基督教的内容和爱国主义的特点并向民间传说靠拢。史诗创作的这种主题对于受耶稣会培养的米·兹里尼来说，对于为年轻时的“罪愆”忏悔的天主教徒伊·贡杜利奇来说，对于阿里乌教徒瓦·波托斯基来说，都具有同样的重要性。

在十七世纪文学中，那些最宏大的史诗都是由封建贵族的出色代表创作的，这也是区别于西欧史诗的特点之一。大部分的西欧史诗都是文学界知识分子的专利。但《奥斯曼》这部英雄史诗超越了封建等级制度的利益的局限，因为国家的统治者、国王和大封建主不能不把自己的政治任务与全民族的解放要求相联系。文学史诗有利于祖国的、经常是泛斯拉夫的或甚至是民族间的（斯拉夫—匈牙利的，等等）时代的意识形态要求，也正是这一使命才使它具有久远的文学荣耀。在这些现象中经常能发现在文学和民间口头创作之间具有类型学上最大的一致性，这绝不是偶然的。

与许多西欧国家不同，在中欧和东南欧文学艺术创作的总体发展中，民间口头创作继续占有重要的位置。这取决于这一地区中世纪封建关系的相当大的稳固性，取决于在这里开展的民族解放斗争。对民间口头创作和文学来说最共同的思想艺术倾向使它们相互靠拢：它们服从于爱国主义的和民族解放的原则，这些原则没有淹没社会性质的题材，但比这些题材更为突出。

从十五世纪开始的土耳其人的奴役就成为民间史诗最主要的题材。史诗需要伟大的英雄。起初史诗在最大的封建主（拉扎里，马尔科，米洛什，马季阿什等）中间寻找这样的英雄。尤纳克[1]英雄史诗歌曲（保加利亚的，

---

① 原是保加利亚的一种中世纪英雄史诗，以下简称英雄史诗。——译注

塞尔维亚的，克罗地亚的）颂扬了封建主们在与奥斯曼帝国的斗争中立下的真实的或臆造的功勋，而且在这方面史诗的规则很少需要历史的依据。比如，王子马尔科（普里莱普城的暴君），是土耳其苏丹的附庸，不止一次站在土耳其人一边与斯拉夫人作战，却变成了英雄诗歌最受欢迎的主人公，他在这些英雄歌曲中是奋不顾身反对土耳其统治的战士，是公正的化身，是被压迫人民的保卫者。

民间口头创作对不久以前历史事件的依赖和对现在所经历的事件的依赖明显增强了。出现了历史歌曲的新分支，根据过去史诗的类型，这些歌曲的主人公是当时的大封建主、军事解放斗争的组织者和参加者。这些勇士的形象带有将英雄理想化的特点，但已经失去了尤纳克英雄史诗中的主人公固有的史诗性概括的广度和包罗万象。比如，克罗地亚歌颂大封建主兹林斯基，歌颂伯爵弗兰科潘的歌曲就是如此（《与土耳其人作战的最高统治者别里斯拉维奇和弗兰科潘》，《最高统治者兹里诺维奇（兹林斯基）的被俘和解放》等等）。这里产生了一种思想和艺术现象的有趣综合。上面列举的人物既是史诗的创造者，同时也是史诗的对象。文人的创作道路与民间口头创作的道路最直观明显地交会在一起：曾经为匈牙利人和克罗地亚人创作文学史诗的兹林斯基兄弟（《西格特的灾难》）本身就被作为文人创作和民间口头创作的史诗主人公而受到歌颂。

然而，民间口头史诗的这一典型变体之所以没有占优势，是因为它缺乏主要的东西——史诗故事的民主色彩。歌颂豪伊杜克[1]的歌曲正在占据主导地位，在豪伊杜克的形象中，客观现实的特点开始比史诗幻想明显占优势，而歌曲的英勇情节被具体化和民主化了。 ·289

中世纪的民间口头创作的和文人创作的国际性题材在不同民族环境里通常保留各自的史诗主人公，甚至连他们的名字也不改变。与此不同，豪伊杜克诗歌充满着很多民族共同的民族解放理想，不仅保留了它们共同的主人公，而且还处处描绘出分属于各个民族的历史活动家的命运。豪伊杜克诗歌的主人公（例如保加利亚的恰夫达尔，拉卢什，斯托扬；塞尔维亚的阿利亚·博伊奇奇，斯托扬·波波维奇；摩尔达维亚和瓦拉几亚的米胡尔，科尔比亚，巴比乌尔），虽然源自不同的原型，但始终都是同一类型的民间勇士，是争取民族独立的斗士，有时候还是反对封建压迫的斗士。

在十七世纪，民间口头创作过程的独特现象是那些与豪伊杜克歌曲有内在联系的歌曲，但它们充满着与其说是反土耳其的热情，倒不如说是反

---

① 指十五至十九世纪南部斯拉夫各民族武装抗击土耳其的参加者。——译注

对哈布斯堡王朝的热情。这是指那些塞尔维亚和克罗地亚的歌曲,它们歌颂那些逃离土耳其人占领地区并在与西方奴役者的冲突中遭受新的冒险经历的英雄们。在斯洛伐克,绿林好汉歌曲专门描写与哈布斯堡王朝政权和封建暴力进行的斗争。在匈牙利,尤其是在它的西部地区,与文学诗歌十分接近的库鲁茨起义者的诗歌十分繁荣,主题和形象都很丰富。

民间口头创作的这些共同发展方向之所以引起我们的极大兴趣,是因为就自己的题材而言它们与书面文学中的过程是同源的。

在文学最发达的国家(波兰、杜布罗夫尼克、匈牙利),很多作家除了倾心于巴洛克风格之外,还钟情民间口头创作。在许多情况下,民间口头创作成了有利于创造性吸收外国文学传统所必需的摹拟资料。甚至像田园诗(田园长诗、戏剧)这样的文艺复兴晚期极精致的创作类型也与民间口头创作有关系。为了创造出地方色彩,波兰诗人尤泽福·巴尔特洛麦伊·齐莫罗维奇在自己的田园诗(《新俄罗斯农妇》,1663年)里十分广泛地吸收了乌克兰西部的民间口头创造。民间口头创作与英雄史诗文学和抒情诗的关系变得更加明显。克罗地亚作家帕·维捷佐维奇在自己的长诗《攻克西格特》里加进了以民间口头传说为基础的诗歌引言《索菲娅和鹰》。阿里奥斯托和塔索长诗中的好战的女魔法师在斯拉夫史诗(如贡杜利奇的《奥斯曼》)中获得了斯拉夫民间口头创作中维拉[①]和健壮姑娘的面貌。维拉也成为恋人的象征,成为抒情诗歌的鲜明形象。伯爵弗·弗兰科潘的爱情抒情诗最接近于克罗地亚民间抒情诗,与民间口头创作的类似关系过去曾经发生在第一个游吟诗人、大公爵基利耶姆四世阿克维坦斯基(十二世纪)的诗歌中,发生在十字军骑士和朝圣者的诗歌中,将来也要出现在俄罗斯贵族П. А. 克瓦什宁-萨马林的抒情诗中(十七世纪末)。

十七世纪,各种宗教民间口头创作开始成为民间诗歌和文人创作的文学过程具有相似性的标志之一。在异族和异教压迫期间,人民群众中,尤其是农民中的宗教思潮加强了。与此同时中世纪宗教的民间口头创作传统也开始复苏。在民间口头创作中广泛流传关于"奇迹"的传说,流传歌颂耶稣基督、圣母、圣徒的宗教歌曲。在捷克民间口头创作的作品《乡村的"我主"》中对封建压迫的痛苦控诉与众所周知的祈祷语交织在一起。民间诗歌经常涉及外国的奴役,尤其是土耳其的奴役,讲述史诗主人公的死亡,揭露封建现实中的不公平并指出这是上帝对"罪过"的惩罚。呼吁进行"忏悔"似乎成为"拯赎"的必不可少的条件。这些主题与巴洛克的处世态度是

① 斯拉夫民族神话中未卜先知的姑娘,相当于俄罗斯民族神话中的美人鱼。——译注

相符合的，它们使巴洛克有可能民主化，有时则使它有可能与民间口头创作接近。这一过程的早期表现之一是某些斯洛伐克歌曲（《新城堡之歌》，1663年），与它们类似的主题在库鲁茨起义者的歌曲中也有体现。

民间口头创作的史诗题材和文人创作的史诗题材也有一定的相似性。在民间口头创作中，将民间传说理想就体现为人民对过去的自由、统一和祖国荣誉的史诗时代的幻想。在保加利亚，史诗赞美伊凡·希什曼的统治（十四世纪），在塞尔维亚，史诗颂扬斯特凡·杜尚的统治（十四世纪），在克罗地亚、斯洛文尼亚和匈牙利，史诗赞美马加什（马加什·科尔文国王，十五世纪）。捷克人和斯洛伐克人的口头中篇故事也取材于本民族英勇的古代，只不过是在另一社会背景上加以运用。在反宗教改革运动的年代他们回忆起宗教改革运动和解放斗争的英雄们——扬·胡斯（1415年被天主教徒们烧死）和扬·日什卡。历史乌托邦是民间口头创作过程中合乎规律的和独立的现象，但它与把中世纪古风理想化和对逝去的黄金时代的寻觅很相似，包括英雄史诗、田园诗、部分戏剧以及历史编纂学在内的文艺复兴晚期和巴洛克文学潮流中普遍流行这类寻觅。 ·290

在十七世纪新的社会历史现实的影响下，民间诗歌中出现了中世纪民间口头创作传统所没有的题材情景的悲剧精神。这种悲剧成分在描写土耳其侵略者或本国封建主的肆无忌惮，描写不幸爱情冲突等的叙事谣曲中被提到首位（如关于封建主强暴妇女的叙事谣曲，关于私生子的母亲的命运的叙事谣曲）。在匈牙利库鲁茨起义者诗歌中，在南斯拉夫豪伊杜克歌曲中，勇敢和快乐的主题与忧郁、悲伤的主题相互交织。

民间诗歌中题材的所有这些新特点不是它与巴洛克文学接触的直接结果，但它们找到了与巴洛克文学的相似性，融入到时代的意识形态和艺术发展的共同潮流中。由此可见，我们所研究的欧洲这一地区的民间口头创作具有自己区别于西欧国家民间诗歌的特点，并因此需要结合文学过程作专门的探讨。

第一章　西斯拉夫文学

1. 波兰文学

十七世纪的波兰是欧洲最大的国家之一，它处在不断的战乱之中：有侵略战争，也有解放战争，有宗教战争，也有等级内部的战争，有王朝更迭的战争，也有大地主贵族联盟反抗试图加强中央集权的王权的暴动，有与争取民族独立而奋起斗争的乌克兰的战争，还有与土耳其、俄罗斯和瑞典

之间的战争。这是一个反宗教改革运动取得胜利的世纪，是贵族阶级共和国在政治、经济方面逐渐衰落的世纪。

人民的历史命运反映在文学的命运中。文学的蓬勃发展由于国家经受的整体衰败从十七世纪中叶开始趋缓。反宗教改革运动的确立起了特殊的作用：以基督教形式强制推行思想划一的时代，宗教裁判所诉讼的时代，当众焚烧书籍的时代，书刊检查机关猖獗的时代到来了。

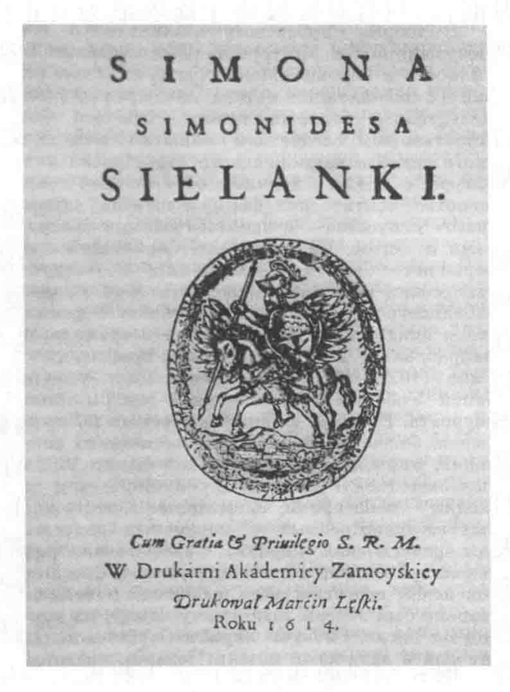
在十七世纪最初的几十年中，上个世纪发表处女作的作家继续在创作，文艺复兴的潮流仍然起着明显的作用，但它逐渐变弱，常常与随着时间的推移获得越来越重要地位的风格主义和巴洛克交织在一起。在总的背景下，卡茨佩尔·米亚斯科夫斯基（约1550—1622年）的《韵律集》(1612)显得格外突出。在他诗集的第一部分中能感觉到贺拉斯的影响，能听到同时代生活中重要事件的回声。诗集的第二部分为宗教抒情诗，其特点已经是巴洛克惯用的基督教主题与古希腊罗马神话的交织，至于风格方面的特点是出现了复杂的句法。

文艺复兴晚期流派的主要作家是希蒙·希蒙诺维奇(1553—1629)，他以自己的拉丁语诗歌而在全欧洲闻名，并在祖国获得"波兰的品达罗斯"的美名。然而他晚期的抒情诗（用波兰语写的）也没能避免新的影响。1614年出版的《田园诗》，使诗人的名字在波兰文学史中流芳百世，并对十七至十九世纪的民族诗歌产生重要影响。在希蒙诺维奇的作品里，运用古希腊罗马的传统（忒奥克里托斯的田园诗，维吉尔的牧歌）与文艺复兴式的"学者"诗歌的趋势相结合：反省的成分渗透在充满抒情意味的叙述中，并在情节发展中打下烙印，体现在文学形象的系统中。在结尾处，田园诗具有了隐含的哲学意义，把诗人的观察，他对客观现实和现实与理想不符的思考，他的富有诗意的梦幻反映出来，并使之象征化。在希蒙诺维奇的田园诗里，古希腊罗马的风格常常有机地与波兰和乌克兰的民间口头创作交织在一起；除了传统的阿卡迪亚式的人物和冲突以外，还出现了取自波兰现实中的鲜明生活场景，有时还带着社会批评的成分（《牧民们》、《崇拜者》、《白面包》、《割麦子的女人》等）。希蒙诺维奇的田园诗十分流行并引来很多人的模仿。他的最重要追随者是扬·加文斯基。后来这一体裁沿着巴洛克风格的轨道发展，但它的萌芽早在希蒙诺维奇的田园诗中已经出现。

291·

文艺复兴时期的美学倾向和巴洛克风格的美学倾向的交织，也是过渡时期的文学理论的特点。十七世纪五十年代前，在宗教改革运动的追随者（加尔文派新教徒、路德派新教徒、阿里乌教徒）控制的流派中，西欧文艺复兴时期的美学思想依旧有强烈的影响。在这方面起重要作用的是阿里乌教

徒——“波兰兄弟会”，这是脱离了加尔文派(1562)的波兰宗教改革运动中最激进和纯理性主义的派别。设在波兰的“捷克兄弟会”流派及其思想领袖——人文主义者扬·阿·考门斯基在捍卫文艺复兴时期的诗学中起了特殊的作用，但是他未能避免巴洛克的影响。文艺复兴时期的理论在克拉科夫学院、维尔诺学院和扎莫伊斯基学院等处，也保持了自己的主导作用。文艺复兴时期的倾向和巴洛克风格倾向的相互渗透反映在杰出的科学家和诗人马切伊·卡齐麦日·萨尔别夫斯基的作品里，他在欧洲赢得了“基督教的贺拉斯”的美誉。耶稣会会士、哲学和神学博士、后来担任维尔诺学院教授和瓦迪斯瓦夫四世国王的宫廷传教士的马·卡·萨尔别夫斯基(萨尔别维乌斯，1595—1640年)大约在1619年和1626年之间用拉丁文写了一本诗学著作。萨尔别夫斯基的诗学理论在欧洲的学术界引起了热烈的论战，并在当时的欧洲思想中留下了痕迹。亚里士多德的传统(诗歌的哲学认知性质、诗歌所反映的真理的普遍性)在萨尔别夫斯基的作品里常常与柏拉图的思想相互交织，并发生矛盾。在柏拉图的思想里有诗歌具有独立于现实的创造性质的观念和诗人作为开拓者的创造作用的观念。后者与主张艺术的模仿—反映功能的耶稣会会士的意识形态学说，实在是背道而驰的。萨尔别夫斯基还捍卫了被耶稣会会士以不可容忍地暴露“罪恶的”感情和追求的罪名而大加反对的抒情诗。如果说在对诗歌的种类和体裁进行评价和分类时萨尔别夫斯基基本上是一个文艺复兴时期理论的继承者，那么他关于诗歌思想艺术幻想的论断就更具巴洛克风格的特点(在和谐中的矛盾的理论；这一矛盾被诗人的创造性才能所克服并达到平衡，结果诗人取得了使读者感到惊讶、引起赞叹和兴奋的出人意料的效果)。与此同时萨尔别夫斯基把史诗中桂冠的荣誉给了维吉尔和荷马(文艺复兴时期诗人们的理想)，这与他所属的宗教团体反对“多神教”艺术的学说相矛盾(其实，在另一个地方萨尔别夫斯


SIMONA
SIMONIDESA
SIELANKI.

Cum Gratia & Priuilegio S. R. M.
W Drukarni Akádemicy Zamoyskiey
Drukowal Marcin Lęſki.
Roku 1 6 1 4.

《农妇》第一版扉页 希蒙·希蒙诺维奇 1614年 扎莫伊斯基学院印刷厂

基断言,只有基督教徒才能够成为真正的诗人)。萨尔别夫斯基在突破欧洲诗歌旧传统的同时,不仅采用古希腊罗马文学作为模仿的范例。意义重大的是,萨尔别夫斯基认为扬·科哈诺夫斯基比彼得拉克、马里诺,甚至比自己喜爱的龙萨还要高,他断言,波兰文艺复兴时期的这位诗人在自己的某些作品中达到了贺拉斯的高度。

292·

在萨尔别夫斯基的理论中,文艺复兴时期的思想和反宗教改革运动的思想相互抵触,古希腊罗马的理想和巴洛克的理想也相互抵触。也许,这与作者作为耶稣会学校教师的地位有关,也许,这是试图将文学的民族特点与古希腊罗马时代的诗歌的完美形式和"多神教"艺术杰作的完美形式,与耶稣会会士的意识形态要求进行理论综合的自然结果。作为作家,萨尔别夫斯基完全掌握了崇高巴洛克风格的诗歌表现手段,在西欧同代人的眼里他已被列入这一流派的最伟大诗人的行列。萨尔别夫斯基在罗马期间(1622—1625)教皇乌尔班八世给他戴上了获奖诗人的桂冠。还在萨尔别夫斯基生前,欧洲就出版了他的诗歌,再版达六十多次,而且1632年版的扉页是鲁本斯绘制的。在他的创作遗产中有为纪念杰出的国务活动家和教会活动家而写的赞辞,还有颂歌、宗教抒情诗、哲理诗、忏悔诗、哀诗和题诗。他在欧洲的知名度在很大程度上应归功于他用来写作的拉丁文。萨尔别夫斯基抒情诗在波兰当时一系列著名诗人写的拉丁语诗歌中得到了响应。

在波兰文学史中占有特殊地位的是在十六世纪和十七世纪大转变时期非常繁荣的平民文学潮流,即所谓的索维兹扎尔潮流(由名字索维兹扎尔构成,索维兹扎尔是艾伦施皮格尔[①]的波兰语仿造词),掀起这一潮流的是小贵族阶级出身而丧失了本阶级属性的人、低级神职人员、市民、大学生(出身小贵族、小市民和农民)、教师(常常是失业者)、学士和小官吏。这一阶层的代表人物把自己的作品——抨击性的文章、讽刺作品、抒情诗和宴会诗歌、喜剧、幕间剧、神秘剧、法斯闹剧、道德剧、俏皮小诗(类似于题诗的体裁)、歌曲、滑稽小说、俗语、警句、寓言和笑话——匿名出版或以手稿的形式传播。这是由教会书刊检查机关的压制和宗教裁判所对异教徒与"无神论者"的迫害造成的。创作的匿名现象也受自己内部的文学和美学方面的制约:作家们自觉地使自己的作品带上"索维兹扎尔"的风格,索维兹扎尔在他们那里同时充当主人公和叙述者的角色。索维兹扎尔的名字成了最普遍的笔名之一。对这一文学潮流研究得还不够,它的很多文献不久前才第

① 古代德意志流行作品,讲一个据说生活在十四世纪的怪人的奇遇故事,作品就以此人之名字称呼。——译注

一次出版。由于对贯顶诗、以缩写字母组成的匿名和笔名成功地进行解读，我们才弄明白了，在以索维兹扎尔为笔名的作者中有一些像扬·尤尔科夫斯基，扬·扎勃奇茨等那样著名的作家。

爱情的、社会和日常生活的、哲学的和政治的题材在这里体现为不受经院哲学标准和贵族礼节限制的人的直接感受。充满抒情性的爱情诗与带有时代典型特征的艳情自然主义并存，理智的反省与常常是取自街头和小酒店生活，以及取自神甫和骑士生活的淫秽风俗速写体裁结合在一起，崇高的、公民的、人道的、民主的题材与绝望的泼皮、不可救药的酒鬼、滑头的骗子和疯狂追逐女性者的销魂快活的冒险传奇交替出现。

与主题和体裁相适应，索维兹扎尔文学的风格也有自己的特点。在这里平民的幽默常常经过知识分子作家这一面透镜出现在作品里，并体现为一种艺术表现方法，这种方法采用口语并在口语基础上创造出典型的双关语、诙谐的言语变体、滑稽可笑和语义双关的文字游戏。因为是“非正式的”潮流，索维兹扎尔文学受到诗学影响的限制程度最小。索维兹扎尔文学的蓬勃繁荣在十六世纪末已近尾声，随着十七世纪二十年代开始的反宗教改革运动的逐渐加强，它走向了衰落。

从主题的角度看，索维兹扎尔文学可以分出社会支流、抒情支流和日常生活支流。属于第一种支流的是各种体裁的作品，它们充满对现有社会关系的讽刺，充满反抗或悲伤的抱怨。抒情支流是以歌曲（常常有伴舞者，所谓的“帕多瓦人”）和爱情艳情诗歌出现的。日常生活支流是以诗体和散文体的素描（有时是符合时代风尚的淫秽素描）、寓言故事、滑稽小说、笑话等出现的。这三种支流在索维兹扎尔戏剧作品中交织在一起，关于这一点我们将在下面专门论述。

十七世纪初索维兹扎尔文学在文艺复兴时期美学传统的旗帜下发展，同时也开始逐渐吸收巴洛克思潮的特点，首先是在风格方面。学士扬·尤尔科夫斯基（约1580—约1635年）的诗歌就是沿着巴洛克风格的轨道发展的。他的创作风格的特点是新的艺术形式、字谜式的作诗法、暗喻、文字游戏、排偶。在讽刺诗中诗人大胆抨击小贵族阶层的肆意妄为，坚决捍卫农民和市民的权利。

在索维兹扎尔文学的其他许多作者中有一位来自基扬、以笔名扬发表作品的作家，他以其诗歌艺术的天才和成熟而与众不同，他的诗歌以艺术成熟性和尖锐的反封建主义批评见长。

波兰巴洛克风格的形成和传播是受各种因素制约的。在这里起一定作用的是我们下面将要详细介绍的那种取名为萨尔马特主义的波兰立陶宛王国的意识形态和文化在十七世纪时的变种，萨尔马特主义是一个复杂的和

多含义的现象。萨尔马特主义的基础是一个意识形态的神话，神话的内容是作为骑士阶层的小贵族的祖先似乎是英勇善战的萨尔马特人，而农民的祖先却是曾经被萨尔马特人征服的本地部落。一方面，萨尔马特主义是反宗教改革运动的产物，而反宗教改革运动本身具有宗教的盲目迷信、伪善行为、排外性；另一方面，它又与波兰的历史条件有关：频繁的战争有利于创造崇拜英武行为的偶像，有利于发扬爱国主义，这种爱国主义近似于原始的民族主义、关门主义，并与反宗教改革运动的意识形态不可分割。这样就出现了"波兰是上帝的选民"的理论和"波兰是基督教的堡垒"的思想，它保卫罗马天主教不受伊斯兰教、东正教和宗教改革运动的影响，对本民族的一切东西的赞扬伴随着对一切外国东西的蔑视。宣扬民族排他性的恶果是画地为牢，不再与欧洲文化和科学接触，缩小了智力的空间，导致文化落后。文学中这一情况在萨尔马特主义的巴洛克风格中得到了反映。当然，萨尔马特主义意识形态规范是针对大批小贵族的，因此这类规范的不断实施基本上不触及那种可以称为"崇高的"巴洛克的创作者的观点和创作，这些创作者是贵族、小贵族和市民中学养深厚的代表。

在十七世纪，萨尔马特主义的基础是反宗教改革运动的军国主义和小贵族等级，它与有意夸大的中世纪地方文化的特点交织在一起。而这种地方文化又别致地结合了由于与鞑靼人和土耳其人交往而出现的奇巧精致华丽的东方特色。与这一生活风尚和观点准则相适应的不仅有服饰时尚和房间布置（波兰的和东方的相结合），而且有颂辞式的、离奇别致而富丽堂皇的、常常被简单化和夸大的巴洛克风格的雄辩术，这种雄辩术首先是在耶稣会学校中培养出来的。由于1564年在波兰定居的耶稣会会士的缘故，巴洛克风格在教会建筑、绘画、音乐和学校戏剧中得到推广，这也对世俗的艺术产生了影响。

巴洛克的（世俗的）思潮的另一个来源是受过高等教育的波兰人与西方，首先是意大利文化的接触（从中世纪开始波兰人就在意大利大学里学习）。当时，外表的富丽堂皇（丰富的建筑装饰、华丽的布置和服饰）旨在强调社会地位的优越，巴洛克风格吸引了波兰的统治阶级。同时，在与宗教改革运动作斗争的时期，波兰天主教堂的巴洛克风格的富丽堂皇也旨在影响群众，用宛若仙境的形式、色彩和声音使他们目眩神迷，因为这种富丽堂皇与宗教改革运动的教堂的禁欲主义相对立，与教堂仪式和服装的简朴相对立。

最后，在宗教斗争时期，文艺复兴时期的理想在破灭，战争频仍，文化和风俗在堕落，国家的危机普遍深化。在这样的背景下，巴洛克的处世态度因为它本身所固有的充满悲剧成分的思想与存在、精神与物质、形式与内

容的分裂，因此无论在反宗教改革运动的拥护者中间，还是在它的敌人中间都使得精神界与创作界的精英感到很亲近。因此个人(微观世界)成为唯心和唯物、善与恶、真理与虚伪、光明与黑暗的斗争的焦点之一。这种对现实的感受决定了巴洛克风格的美学特点。对材料的艺术组织是在对比(对作为日常生活基础的冲突的表达)的基础上实现的，这种对比是与排偶相结合的；这就体现了巴洛克风格十分典型的和谐中的矛盾概念，统一中的多样性概念。这一原则是作品的不协调结构、它的情节和文体的组织基础：把崇高和卑下、悲剧的和喜剧的、理想的、幻想的和日常现实的成分结合在一起。思想的复调性由声响的复调性、诗歌形象的多面性、装饰性词语的华丽来表现。相互排斥的联想互相碰撞，在对照的闪光中显现出形成对比的修饰语，鲜明的效果和令人惊奇的意外因重复而得到加强。马赛克式的鲜艳色彩和各种各样的类型、性格，因散文式的语句、小酒店和客店老百姓的生动民间词汇、行话和贵族沙龙中非常讲究的言语而显得更加分明。与文艺复兴时代的标准不同，古希腊罗马的神话在这里与基督教的和斯拉夫多神教的神话交织在一起，与东方的题材结合在一起。神秘主义的寓意和自然主义的描写相结合的中世纪传统得以复兴。表达被再造事物的时空方面的包罗万象性和充满睿智的隐喻获得了特殊的作用。诗歌关注哲学本体论问题，以及艺术与宗教改革运动和反宗教改革运动的某些宗教学说的联系，使演说术的成分渗透到文艺作品当中。 · 294

耶稣会会士在发展巴洛克理论中起了主导作用。诗歌演说术体系的使命是为耶稣会会士将个性的东西划一服务的，是为创造人人都应遵守的统一的哲学美学学说服务的。因此，系统变成了一套规则。艺术作品、政治演说和宗教宣传等都应根据这套规则来制作。波兰耶稣会的诗歌演说术系统的发展的起点是文艺复兴时期西班牙耶稣会会士 C. 苏亚雷斯的拉丁语诗学著作《论演说术艺术》(1560)。

由此，出现了两种倾向，一种是依靠“黄金时代”传统的古希腊罗马倾向(З. 洛缅、M. 拉多等)，一种是巴洛克传统。在巴洛克倾向中，源自中世纪概念的原则“演说术赋予词语以色彩”现在得到了进一步的阐述，并已变成理论探索的主要题材，比如，扬·克维亚特克维奇的《演说家的典范》(1672)、《思想深刻的演说术》(1689)。后一种倾向的典型特点是尽量用口才的效果来最大限度地充实诗歌的内容。为了让读者感到惊讶，迷惑他们的想象，在修饰上大肆渲染，大量使用精巧的装饰式词语，巧用文字游戏，卖弄外来词语，大量使用对比、排比、排偶法等修辞手段，并以巧妙和华丽的形式和异域的故事情节来吸引他们，在这些现象里不无意大利诗人马里诺的特别影响。新的流派在吸收它同时代的西欧思潮的同时，也依靠“白

银时代”的古希腊罗马传统。波兰的巴洛克理论家和诗人对巴洛克追求形式、注重表现手段、激情和演讲朗诵艺术的风格感到亲近，同时也对它追求幻想和异国情调感到亲近。如果说在文艺复兴时期波兰作家崇拜“黄金时代”的艺术家贺拉斯、维吉尔和奥维德的话，那么现在占主导地位的是塞涅卡、卢卡努斯、昆体良、斯塔提乌斯和佩尔西乌斯作品的译本。然而最受欢迎的是意大利文学：阿里奥斯托、塔索、瓜里尼、马里诺等作家的作品被翻译过来。法国高雅文学的影响从十七世纪中叶开始逐渐得到传播，到十七至十八世纪之交以及更晚的时候发挥了十分显著的作用。

波兰巴洛克风格的倾向早在文艺复兴时代诗歌繁荣期就开始萌芽，这与艺术家们热心于玄学的问题有关。谢巴斯季安·格拉鲍维茨基（约1540—1607年）的创作是波兰巴洛克风格的宗教潮流的起源。米科拉依·谢姆普·沙任斯基（1550—1581）的抒情诗接近于英国的约翰·多恩、法国的斯庞德所代表的流派。在十七世纪波兰的诗歌中玄学倾向的代表是C.格罗霍夫斯基和卡茨佩尔·特瓦尔多夫斯基，但他们中没有一个人达到谢姆普的高度。形式手段的文人化，十分强调诗歌表现力，十分注意旨在反映抒情的“自我”的世界感受的最细微变化的诗句的韵律方面——这一切在十七世纪波兰的巴洛克诗歌中得到了进一步的发展。

达尼埃利·纳博罗夫斯基（1573—1640）在十七世纪新倾向的发端者中间起着特殊的作用，他在自己的颂辞、抒情诗、俏皮小诗和题诗中显示出是一位诗歌大师，娴熟地运用着精巧睿智的寓意和博学的象征符号。他的诗歌题材广泛：爱情艳情题材、日常生活描写、现实的政治问题和敌视反宗教改革运动的哲学伦理倾向。与纳博诺夫斯基的创作紧密相连的是产生了作为巴洛克潮流之一的波兰的概念主义：诗人追求通过细腻的文字游戏所达到的效果，在这些文字游戏中，语义的细微差别和意义的稍稍变化都具有特殊的作用。与纳博罗夫斯基的诗歌一道载入波兰文学史的还有另一个巴洛克的潮流——夸饰主义，其典型特征是对形式特别敏感。学识渊博的奇思巧想决定了形象的效果离奇的复杂性，这种复杂性往往使该风格为文化程度不高、不了解作品所描写的或影响作品创作的事件背景的同时代人不大明白或不能理解。对于纳博罗夫斯基的趣味来说，在欧洲巴洛克文学中赫赫有名的彼得拉克的作品的译本在某种程度上是相当重要的。在国外期间纳博罗夫斯基也了解了英国诗歌，他第一个翻译了欧文的题诗，并对它们进行了加工。纳博罗夫斯基达到了在巴洛克风格的高度精巧之后，临近老年又回到文艺复兴时期扬·科哈诺夫斯基式的和谐。拉吉维勒家族对艺术的资助，在艺术发展中，首先是在立陶宛的艺术发展中发挥了重要作用，受资助的作家中间，与纳博罗夫斯基接近的一些诗人，如奥利布雷赫

295·

特·卡尔马诺夫斯基，叶日·什利赫蒂恩格等都在进行创作。

在希蒙·齐莫罗维奇（1608—1629）的《罗克索兰女人们，或俄罗斯姑娘们》（1629）中流露出巴洛克式的抒情风格。这部作品是一组由罗辛男女青年相互交替的合唱组成的歌曲（加利茨科-波德卡尔帕特的罗斯居民被称为质朴的俄罗斯人、罗辛人）。在这里，田园诗的成分、索维兹扎尔抒情诗的成分和民间口头创作的成分交织在一起，幸福和痛苦、爱情与背叛、生与死的主题交替出现。整组诗歌以人间万物易逝的忧伤结论结束。情绪的不知不觉变换，田园诗般的景色，轻灵的笔致，矛盾的情感——这一切都以别致多样的诗节在平稳变化的节奏中体现出来。

由于希蒙诺维奇，田园诗成为巴洛克抒情诗惯用的体裁之一。在波兰文学中这一起源于古希腊罗马时代的体裁获得“农妇诗”的外貌，并以这一名称进入到民族文学的理论和民族文学史中。然而，无论是齐莫罗维奇的兄弟尤泽福·巴尔特洛麦伊，还是阿德里安·维希茨基，还是其他许多作家都未能达到《罗克索兰女人们》艺术和谐的水平。

尤·巴·齐莫罗维奇（1597—1673）的《农妇们》在第三等级的作家，城市诗歌的代表者们（克列诺维奇、罗日真斯基、亚热姆勃斯基等）的创作背景下显得格外醒目。

齐莫罗维奇是瓦匠的儿子，著名的律师，后来做了利沃夫市的市长并成为保卫利沃夫市免遭土耳其人侵略（1672）的组织者。他在自己的《新俄罗斯人的农妇们》（1663）中生动地描写的不是小贵族诗人们住在其中并经常歌颂的村庄，而是他生于此和长于此的城市。诗人把并非古老体裁所固有的主题引入这一体裁的时候，保留了田园诗的氛围和典型的农妇情绪，这使对城市风景的描写，对居民及其从事的职业的描写，使对堆满蔬菜、水果、鲜肉和野味的市场精细描绘的场景（使我们联想起这一时期的佛拉芒写生画中的形象）带上世外桃源的色彩以及和谐的生活理想，这种生活理想此前一直与乡村联系在一起，而与城市是对立的。甚至在具有农村主题的农妇诗中，齐莫罗维奇也以拥有郊外别墅的城市贵族的身份出现。在这些对利沃夫四郊理想化的描写中，特别清楚地显现出被诗人作为风格模仿手段而使用的乌克兰民间口头创作的影响。诗人也从乌克兰民间口头创作中吸取了一些再现地方色彩的典型细节。随着时间的推移，波兰田园诗中的意大利风尚不断加强，这些风尚在《罗克索兰女人们》中已经能感觉得到（循环的结构，田园诗的名字和图景，把歌曲和舞蹈成分结合起来的形式上的混合主义）。在这方面，萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基、扬·安·莫尔什滕，斯坦尼斯拉夫·格拉克利乌什·柳鲍米尔斯基表现出自己的天才。

巴洛克抒情诗的另一种广为流传的体裁是圣诞庆祝歌（以圣诞节为主

题的诗歌歌曲集),这种体裁首先与扬·扎勃奇茨(卒于1629年后)的名字相关。扬·扎勃奇茨是供职于封建宫廷的诗人,多次出版格言和警句集(1615)。他是从颂辞开始创作的。后来,在当上大封建主姆尼舍赫的近臣时,他写了长诗《莫斯科的血腥的玛尔斯》(1605),对伪德米特里一世的登基进行了史诗般颂扬性的描写。对形式实验的浓厚兴趣和独创的修辞结构,经过长诗的字谜装饰而得到加强,长诗中所有的两行诗从纵向看都再现出自封的俄罗斯沙皇的名字和显赫的头衔。在十七世纪的波兰诗歌中具有特殊地位的是扎勃奇茨的《天使交响曲》(1630年出版),这是一部庆祝圣诞节的歌曲集。其中传统的圣诞主题与田园诗和民间口头创作的成分交织在一起。轻盈的形式、和谐的格律与民间舞蹈的旋律和节奏相配合。这些民间舞蹈既有欢乐的,也有忧伤的,它们都有副歌相伴。扎勃奇茨的很多圣诞歌至今还响彻在波兰乡村的圣诞节上。歌曲集还收录了按照宫廷官员和大学生们口味创作的世俗歌曲,这些人具有学识渊博的幽默,诗句中时常出现的拉丁语说明了这一点。

巴洛克圣诞歌的著名作者还有卡茨佩尔·特瓦尔多夫斯基(1592—1641)。他在自己的创作和观点中经历了具有重要时代意义的发展,从世俗的、充满生活乐趣和崇拜享乐的文艺复兴时期的理想(《丘比特的功课》,1617年)发展到反宗教改革运动的朦胧的神秘主义(《上帝的爱情火炬》,1628年)。

296·

巴洛克讽刺作品的进化使人产生特别的兴趣,它是后来民族启蒙运动时期最受欢迎的体裁的起源。十七世纪中叶以前,可以感觉到扬·科哈诺夫斯基的《同意》和《讽刺》的情节和结构的明显影响,在这些作品里,主要的讽刺因素与感伤诗歌的叙事成分相结合(萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基、A.雷辛斯基、C.舍米奥特等)。1650年出版了杰出的政治活动家和政论家克希什托弗·奥帕林斯基(1609—1655)的《讽刺作品,或纠正波兰政权和风俗的警告》。用扬·科哈诺夫斯基首先引入波兰诗歌的无韵诗写成的这一组诗,是按照贺拉斯、佩尔西乌斯和尤维纳利斯的古希腊罗马样板创作讽刺作品的第一次尝试。

另一类型的讽刺作品是由克希什托弗的弟弟卢卡什·奥帕林斯基(1612—1662)引入波兰文学的。卢卡什·奥帕林斯基也是著名的政治活动家和政论家,他是不少论文和伦理学教科书的作者,是波兰第一部关于诗学的教学性长诗《新诗人》(1661年,1785年出版)的作者。这首长诗是献给扬·安·莫尔什滕的,用来赞颂巴洛克诗学。1652年出版了他反对拉德泽伊奥夫斯基大臣的抨击性政治文章《某种新事情》,文章中丰富博学的形象性、隐含的文人潜台词与对话独特地结合在一起。在这些对话的语体

中能感觉到索维兹扎尔文学的影响和他兄长的讽刺语言的影响。散文和韵文片段的有机结合服从于作品的总体构思和精心安排的艺术表现层次，这决定了在波兰第一次尝试创作麦尼普体讽刺作品在文学上的成功。卢卡什·奥帕林斯基的追随者中没有一个能够达到他的讽刺作品的艺术水平，他讽刺作品的某些成分（讽刺性模仿史诗的引言和一系列的描写，有意使用陈旧的语言结构）使我们有可能在他的讽刺作品中看到后来在民族启蒙运动时代十分流行的英雄喜剧长诗的雏形。

在波兰巴洛克文学中具有特殊地位的有著名的莫尔什滕家族的一群杰出人士，它由著名的抒情诗人希耶罗尼姆·莫尔什滕（约1580—1623年）首开其端。莫尔什滕是手抄本《诗歌集》的作者和抒情组诗《世俗的享受》（1606年出版）的作者。在他的创作中，以西欧同时代文学倾向为目标，极为广泛的主题与崇高的诗歌文化相结合，与变化无常的感情色彩游戏相结合，在这里细腻的幽默、欢乐的笔调和艳情的语义双关与人间万物易逝的忧郁意识交织在一起。在莫尔什滕的爱情抒情诗中能感觉到波兰文艺复兴运动的传统与不断加强的马里诺体的影响之间的冲突。直到莫尔什滕去世之后才出版了他的两部用诗体和散文写作的短篇小说集（1650，1655），这两部小说集获得了很大的知名度。收入第一本集子的《关于来自东方国家的有美德的女王巴尼亚柳卡的令人快慰的故事》——是第一部巴洛克风格的诗体长篇小说（直到十八世纪中叶在波兰文学中还很流行的一种体裁）。在题材方面《巴尼亚柳卡》接近于当时在意大利流行的幻想中篇小说集、童话集和短篇小说集，在那些小说中，东方的异国风情和神奇仙境常常与民间口头创作的成分交织在一起。除《巴尼亚柳卡》外，还出版了两部根据薄伽丘的短篇小说改编的散文作品，文字优美，在原有的故事情节基础上增添了波兰题材。类似的倾向也出现在第二个集子中，在这里把意大利文艺复兴时期的其他小说改编成诗体。

崇高巴洛克风格的最具天赋的诗人是扬·安杰伊·莫尔什滕（约1613—1693年）。对诗歌的酷爱（主要是从1637—1661年间）没有成为他和许多同时代人的生活目的，甚至也没有成为重要的职业对象，对诗的热爱只是他世俗生活和消遣、活动和沉思、相知和依恋的独特延伸和反映。还在国外学习的岁月里莫尔什滕就满怀浪漫主义文化和新的美学潮流的理想，这些理想后来在他的创作中与纯民族色彩的形象和情景，与幽默的类型和思维的方式有机地交织在一起。他的抒情诗是波兰马里诺体的最高成就，在两个手稿集《酷热，或者狗星》（1647）和《诗琴》（1661）里都保存了下来，它们第一次正式出版是在十九世纪。在十七世纪的波兰，马里诺作品的最好译本也出自他的笔下。莫尔什滕翻译过贺拉斯、塔索、同时代意大

利和法国诗人的作品。波兰的艺术的发展多亏了他与法国古典主义的第一次接触：1662 年在宫廷里演出了由莫尔什滕翻译的高乃依的悲剧《熙德》。

297 · 莫尔什滕的抒情诗的特点是形式十分灵巧，不受从古希腊罗马神话中借用的大量形象的限制，不受他以往在诗歌中惯用的大量修辞手段的限制。摈弃了各种虚构而显出的叙述的自然美，描写的细腻，感情的直露，风格的雅致和讲究在他那里与结构的明晰和谐相结合。睿智，以思想的深度和表现力给人印象深刻的言简意赅，精美的文字游戏，产生鲜明形象的非凡的隐喻对比，娴熟地使用对照，如同炫目的闪光使人意想不到地突然照亮了习以为常的东西的隐秘内容和新的方面——这一切与诗歌的丰富格律和反映抒情的"自我"的思想和感情变化的各种节奏相结合，使莫尔什滕的抒情诗变成民族巴洛克诗歌的无与伦比的典范。

扬·安·莫尔什滕的表侄兹比格涅夫·莫尔什滕（约 1628—1689 年）在自己的创作道路之初沿着杨·莫尔什滕的足迹走了一段。兹·莫尔什滕早期的马里诺体逐渐被自己的艺术观所代替。这一艺术观打上了他所积累的生活经验和阿里乌教哲学的印记。在他的创作中，爱国主义、公民的觉悟和哲学伦理的（阿里乌教的）题材占了主导地位。他的有些作品在克鲁列夫查（柯尼斯堡）出版，但他的创作遗产的主要部分仍然以手稿集《祖国的缪斯》的形式保存下来。收入这个集子的有抒情诗和歌曲、反省诗和宗教诗、政治和军事抒情诗、题诗、俏皮小诗和诙谐小品。莫尔什滕直到民族启蒙时代始终是波兰唯一不歌颂战争英勇精神的诗人，他刻画战争给人们带来的苦难，给人们造成的精神空虚、残忍，还破坏了人们世代创造的文明。莫尔什滕在主题上与瑞典战争相联系的爱国主义诗歌反映了人民生活的场景，认为普通民众是解放斗争的主要英雄，他常常在自己的形象、风格和诗歌格律基础中使用丰富的民间口头创作成分。在哲理抒情组诗《标志》[1]里，反映出诗人对西欧巴洛克风格常见体裁的艺术手法已达到炉火纯青的境界。经过寓意发展的《圣经》形象和《圣经》警句中透露出带有悲剧成分的处世态度。充满悲剧性的对绝对者的向往与意识到试图寻求永生的人的本性脆弱而产生的心灵疼痛相冲突。近似于艳情陶醉的神秘冲动产生了吞没全身的心醉神迷，这便使莫尔什滕的组诗接近于西班牙巴洛克宗教哲理抒情诗。心理上的热忱和丰富的感情色彩与文人化的形式所具有的细腻感情有机地结合在一起，而主题的多样性和哲理的深度与概念主义鲜明的、充满隐秘含义的形象表现力有机地结合在一起。

---

① 或称《象征》。——译注

莫尔什滕家族杰出成员中的最后一位是扬·安杰伊的另一个表侄斯坦尼斯拉夫·莫尔什滕(约 1633—1725 年),他是当时的法国文学和意大利文学的行家,是波兰第一个翻译拉辛作品的译者(《安德洛玛赫》,约 1698 年出版)。他的抒情诗、俏皮小诗和题诗具有贵族沙龙文化的痕迹。斯·莫尔什滕创作遗产的主要部分是以手稿形式保存下来的。除了他翻译的塞涅卡的悲剧《费德拉》(约 1698 年出版;波兰的书名为《伊波利特》)之外只出版了哀诗《痛悼失去的孩子们》(1698)。

从十七世纪中叶起史诗体裁开始蓬勃发展,首先出现在世俗文学中的是英雄长诗,其情节内容是当时的重要事件;在宗教诗歌中则出现了关于各式各样的"救世主"和"基督"的诗歌,其中使用了《圣经》使徒行传的题材。得到传播的还有长篇小说、中篇小说、短篇小说(多半是诗体)。在十七世纪末和十八世纪上半叶史诗集占了优势,这一方面是由充满战争、起义、贵族联盟、国内政治斗争和宗教斗争等富有戏剧性事件的时代本身的性质所决定的,另一方面是由巴洛克诗人们致力于掌握新体裁所决定的。在这些新体裁里,故事、情节组织和艺术结构获得特殊的意义。比如,巴洛克抒情诗完善了艺术形象,锤炼了诗歌语言,丰富了格律体系,同时为民族文学向掌握新的、更加宏伟的艺术形式的过渡做好了准备。

波兰史诗性长诗的产生与彼得·科哈诺夫斯基(1566—1620)的名字联系在一起。1618 年出版的他的《戈弗列德,或被解放的耶路撒冷》(译自塔索的作品),在一个世纪里两次再版并获得巨大的成功。同时科哈诺夫斯基还翻译了阿里奥斯托的叙事诗《疯狂的奥兰多》,这本书以手抄本的形式流传了两百年。科哈诺夫斯基在坚持原文的形式与风格的同时把八行诗引入波兰的格律诗。在这些译作里,有力的描写和令人印象深刻的形象性,尤其在描写战斗的场面时常常达到了原著的完美程度,而且有些地方获得了独特的创造性色彩(强化骑士爱国主义主题)。在彼得·科哈诺夫斯基的译作出版之前,在他那个时代的对战争作韵文描写的诗歌编年史(即广泛流传的介于文艺作品和历史文献之间的作品)中能感觉到文艺复兴时期扬·科哈诺夫斯基的作品《莫斯科远征记》(1583)的美学影响,这部作品是在 K. 拉吉维勒远征日记的基础上写成的第一部还不完善的波兰史诗性长诗的试作。彼得·科哈诺夫斯基的译作成了十七世纪波兰史诗的一种形式上的修辞标准,在十八至十九世纪的波兰文学中留下了深深的痕迹。十七世纪末至十八世纪初塔索长诗的乌克兰语译文和十九世纪的捷克语译文是根据彼得·科哈诺夫斯基的波兰语译文作为范本翻译的。他是第一批从事当时西方世俗文学作品的翻译者之一,给波兰艺术吸纳意大利新潮流铺平了道路。出现在这一时期的十六世纪法国诗人杜巴尔塔斯的作品

·298

的译本对在宗教改革运动和反宗教改革运动时代十分普及的宗教史诗产生了重要影响。

塔索和科哈诺夫斯基的影响在十七世纪的许多史诗性长诗和描写性长诗中都有所体现。然而，这些长诗的作者没能达到像范本那样的结构完美和修辞统一。在这种背景下萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基（约1600—1661年）就显得特别突出，他在他的同时代人中赢得"波兰的维吉尔"的美誉。他的历史长诗《公爵大人克希什托弗·兹巴拉斯基受命于齐格蒙特三世觐见强大的穆斯塔法苏丹的最光荣的外交使命》（1633）、《瓦迪斯瓦夫四世，波兰和瑞典的国王》（1649）、《与哥萨克人和鞑靼人，与莫斯科，后来与瑞典和匈牙利的内部战争》（1681），是以历史文献实录、日记，其中包括作者自己的日记为基础的。这些长诗的情节淹没于大量的细节和流水账式的文献中。然而，某些场面和描述的浮雕式的造型证明了特瓦尔多夫斯基的诗歌才艺，他的诗艺充分展示在他按奥维德的题材写成的田园长诗《变成月桂的达弗娜》（1638）中。反宗教改革运动的影响与古希腊罗马、《圣经》中象征符号的滞重性的结合，体现在特瓦尔多夫斯基的诗体长篇小说《美好的帕斯克瓦利娜》（1655）中。在这部作品中作者部分使用了西班牙—葡萄牙作家豪尔赫·德·蒙特马约尔（十六世纪）的著名田园长篇小说《狄安娜》的题材。

亚当·科尔钦斯基（十七世纪末）的《被友谊美化的背叛》是晚期巴洛克艳情长篇小说的优秀典范。小说的情节起源于中世纪关于被骗丈夫的短篇小说，它把冒险的、生活的和艳情的题材和谐地串在一起。这本诗体长篇小说的叙述特点是追求艺术真实（对日常生活和心理细节的生动叙述，对背景的栩栩如生的描绘），充满滑稽，而幽默又和怀疑的心情（在对待女人的美德方面）以及对丈夫们（已经或暂时还没有被骗）不厌其烦的教训相结合。有趣的是在对大自然的描述中试图强调它们与主人公的内心状态很和谐。主人公对风景含有寓意的感受也引起了人们的注意。

创作民族史诗的富有意义的试作是长诗《包围钦斯托霍夫斯基晴朗山》（十七世纪第三个四分之一年代）。它的无名作者以文献和对瑞典人作战的光辉片段的历史记述为根据，同时使用广为流传的关于圣母给予被围困的波兰人以帮助的传说为题材；作者根据塔索的范本，补充了一条主线，用田园艳情风格叙述了一系列的爱情故事；再编入描写一个人游历阴曹地府的维吉尔式的题材。

这种把现实、田园诗的幻想和神秘主义交织在一起的方法对于反宗教改革运动时代的文化和巴洛克文化来说是很典型的。这种意识形态的思潮在维斯帕兹扬·科霍夫斯基（1633—1700）的创作上留下了特殊的印迹。

维斯帕兹扬·科霍夫斯基是个诗人、军人、公务员，后来在扬·索别斯克国王执政时代出任官方的历史编纂官。他对宗教的狂热和对一切不符合罗马天主教学说的东西的不可容忍，与他的萨尔马特人的爱国主义和忠于小贵族阶层"金色自由"的理想相结合，这反映在他的历史著作，首先是其中主要的一部用拉丁文写成的《波兰的编年史》(1683—1698 年，非全本)一书中。维·科霍夫斯基是一系列用波兰语和拉丁语写成的宗教长诗和颂辞的作者，他采用索别斯克领导的反对土耳其人的所向无敌的维也纳远征的史料，创作了拉丁文编年史《与土耳其人进行战争的札记》(1684)和史诗性的长诗《上帝的事业，或得救的维也纳之歌》，该长诗虽然也有萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基的历史长诗所具有的那些不足之处，但它的长处是诗歌语言优美和形象的艺术性。维·科霍夫斯基作为抒情诗人才华出众，他的诗集《并非无聊的无聊》(1674)享有很高的声誉。收入这个诗集的有抒情诗、宗教诗和政治诗、题诗、俏皮小诗。在科霍夫斯基的创作遗产中最有价值的是《波兰的对唱圣歌》(1693 年，1695 年出版)，这是一组风格摹拟的散文系列，一种公民的遗言。深思熟虑的和谐结构建立在史诗和抒情诗成分的有机交织上。叙述的基础是波兰人在维也纳对土耳其人取得的胜利，这个胜利以信仰和人民胜利的宗教爱国主义象征出现在我们眼前。对同时代人命运的沉思和个人的历史，出现在一系列轰轰烈烈的时代事件背景上。诗人的忏悔转变成公民的忏悔，肯定的热情与批判的痛苦相结合。滥用"金色自由"原则的令人压抑的场景不见了，被取而代之的是对波兰未来伟大的神秘主义观念的乐观情绪。

· 299

后人在巴洛克史诗诗人中间将桂冠的荣誉给了瓦茨拉夫·波托斯基(1621—1696)，他是一个在自己庄园(位于克拉科夫省)里度过一生的阿里乌教教徒。他的作品繁多，但除一首诗和一本族徽图册外，没有出版过任何东西。波托斯基的文学名声是在他死后，从十七世纪末直至今日，他的著作开始陆续出版的时候才传播开的。真正的荣誉在十九世纪中叶才到来，此时写于 1670 年的长诗《霍京城的战争》第一次公开发表。和自己的前辈们一样，波托斯基写作时依靠的是所描述事件的参加者的各种回忆录和日记，首先是使用了扬·索别斯基的作品《霍京战争日记》(1636)。尽管作者对史料进行了一定的挑选，但还是未能创造出严谨的结构，未能达到叙述的完整性。然而，作者的那种描绘交战、进攻、骑士决斗等令人难忘的场面的史诗诗人的才能，生动地再现军营生活、日常生活和小贵族类型的风俗派作家的技巧，那种抨击大封建主的寡头政治、抨击小贵族滥用"金色自由"、对农奴的压迫，那种辛辣地勾勒出国王齐格蒙特三世本人特征的讽刺作家的卓越天赋——这一切都决定了长诗的艺术特性，因而把《霍京城的



《瓦迪斯瓦夫四世，波兰和瑞典的国王》第一版扉页
萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基
1649年 莱什诺

战争》推到一个他的波兰前辈们和他的十八世纪追随者们难以达到的高度。史诗和讽刺诗、激情与抨击、说教和抒情的独特交织，一方面打破了史诗的和谐声调，另一方面反映了诗人的复杂思想和感受。他面对土耳其人入侵的威胁，以波兰人在霍京城郊战胜土耳其人的胜利(1621)为素材创作了爱国主义作品。这是一场决定国家未来的关键性胜利。同时他也没有美化过去，而是尖锐地批判性地评价了日趋衰败的波兰立陶宛王国的状况。长诗在叙述的艺术洞察力方面有别于特瓦尔多夫斯基和科哈诺夫斯基的史诗。具有典型时代特征的是：公民爱国主义的题材和宗教题材的结合，而且在这位阿里乌教徒诗人那里，宗教题材与伊拉斯谟在他的《一个基督教战士的案头书》(1503)中表达、并在波兰阿里乌教徒那里广泛流行的思想互相呼应。

300 ·

波托斯基的宗教诗歌中有几组歌曲流传至今，它们是《关于上帝复活的对话》(1676)和根据福音书的题材改编成的诗歌《在获胜耶稣的旧战旗下的新号召》(1670年—约1680年，1698年出版)。波托斯基的作品还有哀诗和颂辞。有特殊价值的作品是《俏皮小诗花园》诗集，收录的诗歌达两千首左右，主要写于1672—1694年，部分出版于1747年，全部出版于1907年。在这部体裁各异、色彩斑斓的诗歌集中，占主要地位的是政治和社会题材：批评"金色自由"，批评政治上的无政府状态，批评大封建主的独断专行，批评小贵族阶层的等级局限性和公民冷淡，批评农奴的无权地位；对萨尔马特人的习气感到气愤，对道德的堕落感到愤慨；揭露宗教的狂热、天主教教会的贪得无厌和冷酷无情、修道院内的寄生生活。在这里展现出小贵族阶层的生活和风尚的鲜明图景，出现了富有特色的生活场景和栩栩如生的各种类型的人物，听到了生动的口语。在诙谐诗和反省诗中，在素描式讽刺诗中，在俏皮小诗和笑话中展示了诗人作为小品大师，作为抒情诗人，作为细腻的幽默大师和犀利的讽刺家的才华。在另一本作品集《道德集》

(1688—1696)中，波托斯基主要以诗歌形式改写了伊拉斯谟的箴言。此外，作家在发挥包含在格言和俗语中的思想时，常常联系民族生活，联系个人深思熟虑的东西和亲身经历的事情。

波托斯基还以诗体长篇小说的作者而闻名。其中的第一部《阿尔格尼达》(1697 年出版)是对西方流行的约·巴克利的讽喻体长篇小说进行创造性加工并从拉丁文改编成的诗体作品。诗人在借用的情节中引入了以隐蔽方式反映波兰社会现实中具有现实意义的事件和问题的场景、片断。波托斯基的另一部长篇小说《西洛列特》(1764 年出版)中能读到从赫利奥多罗斯的《埃塞俄比亚传奇》中借用的情节成分和某些形象，书中还使用了其他文献资料，这本书是巴洛克异国情调的典范作品。在这部作品中娱乐性与说教性相结合，它的故事情节离奇别致、错综复杂，在故事情节中有很多非同寻常的人物、童话般的事件和效果鲜明的冒险故事。

还在文艺复兴时期，波兰就出现了用诗歌体对西欧文艺散文进行翻译和改写的倾向。这一倾向在十七世纪也得到发展。紧跟在希·莫尔什滕、萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基、瓦·波托斯基的诗体长篇小说和诗体短篇小说之后，出现了许多类似的作品，有印刷出版的，也有手抄的，在大多数情况下它们的原著是十七世纪法国和意大利二流散文作家的作品。偶然遇到一些主要是以手稿形式传世的散文作品。比如，由 K. 佩卡尔斯基于 1651 年翻译的 Д. Ф. 洛列达诺的长篇小说《亚当》就属于这种情况。对十七世纪众多的手稿文学研究得还很不够，而且它们还远远没有全部公开发表。在著名的手稿中，对薄伽丘和马·班戴洛的短篇小说的译作和改编值得注意。托马什·纳尔格列维奇的《不同的故事》令人产生相当大的兴趣。这本集子的特点是语言富有特色和以流行的伽文达体(波兰民间口头创作的一种叙事体，其中讲述者的个性占主要地位)塑造的鲜明形象，而对中世纪中篇小说的独特加工则以插入描写波兰现实的段落而引人注目。在一部匿名的作品集里，在翻译的意大利和西班牙短篇小说中间插入了引人入胜的散文文本《美好的帕斯克瓦利娜》。在其他许多手稿中，饶有趣味的有《萨福的故事》，在那里采自奥维德作品的题材与波兰无名作者的臆造互相交织，这位无名氏竟然让莱斯沃斯岛上传奇女诗人嫁了人。

散文在索维兹扎尔潮流中也很常见。流传至今的除了少量出版过的作品集外，还有许多短篇小说、滑稽小说、笑话、幽默小品、俗语、箴言、寓言故事等的手稿集。以民间口头创作或手抄本形式流传的描写道德和日常生活问题的短篇小说和寓言故事，被作为训言和范例列入教会的布道辞，这类布道辞从彼得·斯卡尔加(1536—1612)时代起就已成为流行的文学体裁。在这里通过形象的艺术政论形式触及了一些重要事件，阐述了政治、道德

和文化方面的问题。最受欢迎的是法比安·比尔科夫斯基(1566—1636)和希蒙·斯塔罗沃利斯基(1588—1656)的布道辞,后者还以历史、地理、神学、政治、军事领域的著作闻名,他还用拉丁文撰写了第一本波兰文学史《一百名波兰作家》(法兰克福,1625年;威尼斯,1627年)和波兰演说术《论萨尔马特人的杰出演说家》(佛罗伦萨,1628年)。

301·

安杰伊·马克西姆利安·弗雷德罗(1620—1697)的格言在十七世纪的波兰散文中占有特殊地位。他是杰出的国务活动家、政论家、"金色自由"的思想家。在弗雷德罗那里,保守主义与发展民族工业和由此产生的扩大公民权利的先进观点互相结合。他是第一批提倡普及教育的人之一。1658年出版了弗雷德罗的作品集《日常谈话中的俗语——生活的、政治的和军事的》,后来作者用拉丁文出版了这本集子的增补版,因此在西方也非常有名。二十多次再版足见它受欢迎的程度。强烈的怀疑态度,敏锐的观察力,形式的短小精悍,风格的典雅,选择艺术表现手段的分寸感,利用悖论和对衬时的自然,使《俗语》与拉罗什富科著名的《箴言录》(1665)相似。弗雷德罗的格言的内容具有反宗教改革运动获胜时期的开明贵族对世界的认识的典型特点:失去了文艺复兴时期曾经拥有的世界和谐感和个人和谐感;对历来前定的社会不平等和派别特权的清醒而沉着的思考逐渐占了上风;对国家制度、社会机关、小贵族阶层的经济和文化的批评归结为要求在现有条件下保持清醒的头脑;全人类团结和文化、艺术的人文主义理想被民族唯一性信念和必须独立于同自己的民族精神格格不入的欧洲思潮的信仰所取代。这是大贵族阶层对萨尔马特主义意识形态的表达方式。

波兰"战争世纪"的急风暴雨式的事件广泛反映在各种很受欢迎的札记、回忆录、实录和中篇小说中,它们在缺乏固定刊物的情况下起着一种关于不同国家和民族的政治、军事、地理和文化领域的信息源的作用。类似的作品常常以手抄本的形式问世并传播开来。由于叙述的艺术,它们常常介于文献资料和文艺作品之间。由于这些作品(十七世纪散文的珍贵文献)不仅反映了历史事件,而且还反映了时代的生活、风俗、思维方式、口语和书面语体,因此它们对十九至二十世纪的文艺作品,尤其是对历史长篇小说产生了强烈的影响。宫廷高官和小贵族阶层的代表、外交官和雇农、军队统帅和神甫都纷纷撰写回忆录。在流传至今的众多回忆录文学作品的文献中引人注目的是军队统帅兼政治家的斯坦尼斯拉夫·茹尔克夫斯基撰写的《莫斯科战争的起因和发展》(1612)。这部作品的语言典雅华美,思路清晰,就其性质和形式来说,属于笔记体,这一体裁在波兰有名首先归功于尤利乌斯·恺撒的著名作品《高卢战纪》。萨姆埃利·马斯克维奇在日记中讲述了一个普通战士目击的莫斯科战事。卡佩兰·沃伊切赫·杰姆鲍连

茨基在自己的回忆录(1623 年出版)中以萨尔马特人的热情描述了在三十年战争和反对土耳其人的霍京战役时期身处德国的波兰雇佣军人(著名的"利索夫契克")的命运。外交官斯坦尼斯拉夫·涅莫耶夫斯基的日记则另具特点,他描写了伪德米特里的统治时期,描写了莫斯科的宫廷生活以及后来自己被俄罗斯人俘虏的情况。对政治和风尚的观察与各种各样的思考,包括文学方面的思考泾渭分明。

马克·亚基莫夫斯基的浪漫冒险故事也引起人们的兴趣。马克·亚基莫夫斯基曾经沦为土耳其人的俘虏,被卖到埃及,后来他组织暴动,乘上夺来的战船来到意大利,在那里他受到热情的欢迎并把他奉为英雄。他的《夺取亚历山大城战船简述》,先以意大利文版本(1623)闻名,1628 年才用波兰语出版。

先任统帅、后为国王的扬·索别斯基与自己夫人近三十年的通信是记述宫廷习俗和趣味的富有特色的文献。从古希腊罗马神话、《圣经》和流行长篇小说中借用的别具一格的文体、名字和形象,鲜明逼真,而且往往是滑稽地刻画出这位拜倒在可爱的"玛雷先卡"(玛利亚·季阿尔肯就是以这一名字载入史册的,她作为波兰王后玛利亚·冈扎加的宫廷侍女从法国来到波兰,这位王后本是弗拉基斯拉夫四世的妻子,后再嫁约翰三世·卡齐麦日)石榴裙下的英勇骑士的性格。

扬·赫雷佐斯托姆·帕谢克(约生于 1636 年,卒于 1700 或 1701 年)的《回忆录》特别有趣。作者是萨尔马特人的斗士、小贵族出身的骗子、讼棍和冒险家,他参加过与瑞典人和俄罗斯的战争,后来定居在自己的庄园里,在死前一年里他因破坏社会安定而被判终身流放。晚年时,帕谢克以自己萨尔马特人的全部直爽和傻乎乎的性格绘声绘色地描述了他一生中有幸看到的事情。就在这个时候,德国的格里美豪森出版了《痴儿历险记》,而帕谢克,这位波兰的痴儿西木卜里切乌斯亲自拿笔陈述自己轰轰烈烈的过去。《回忆录》是一本独特的手抄本文献,里面以民间口头创作中流行的伽文达体描绘出时代的历史、风尚、日常生活和心理。伽文达体给予十六至十八世纪众多的日记和回忆录强烈的影响。那时候还没有建立民族文学散文的规范,因此民间口头创作体裁的标准、口语文体的标准就权作书面散文中的标准。 ·302

发表于 1836 年的帕谢克的《回忆录》在十九世纪的波兰文学中留下了深刻的印记,在很多方面影响到了伽文达体历史长篇小说体裁的形成(以一个傻乎乎的小贵族主人公、直接参与所描写事件者的口吻,进行摹拟性叙述)。

对政论和文艺散文的发展产生明显影响的有世俗的和宗教的演说术,从十六世纪末开始巴洛克思潮就逐渐渗入这类演说。有些用拉丁文写作的

波兰政论演说家在西方也很有名，在那里他们作品的译文也多次再版。

在散文语言的发展中起明显作用的是反宗教改革运动与宗教改革运动斗争时期的哲学、政治和神学的文学。这个时期的波兰政论作品在全欧洲获得了声望。例如，特别是阿里乌教徒的拉科夫中心和它的出版物在西欧得到了广泛的承认和好感，从而对英国、法国、德国和尼德兰的社会政治和哲学文学产生了一定的影响。著名的拉科夫中心的作品《教理问答》(1605)用十五种语言出版。阿里乌教徒们在阿姆斯特丹的侨民中心给欧洲的社会哲学思想留下了深刻的印迹，该中心出版了内容丰富而深刻的精神遗产——七卷本文集《波兰兄弟会文库》(1666—1668)，这是一份智力的遗产。X. 扎霍罗夫斯基的反耶稣会的抨击性文章《对耶稣会的个人警告》(1612)获得欧洲声誉，这篇文章由拉丁文译成了英语、法语、西班牙语、葡萄牙语、俄语和意大利语。

巴洛克的美学和演说术给波兰戏剧的发展打上了典型的烙印。波兰戏剧分为三种主要的流派：与集市、狂欢、各种宗教的和世俗的节日场面有关的民间流派；在修道院附属学校和学院发展的学校流派；在国王和大封建主的学术文艺的庇护人圈内的宫廷潮流。大量戏剧作品和关于戏剧理论的论文至今仍然是以手稿形式存在，并且研究得还不够。一些作者的名字往往不为人知，他们首先属于有许多流浪戏班子的民间剧场，沿着民间剧场这条路从文艺复兴时期起就开始发展出法斯闹剧、滑稽对话、寓意剧、喜剧(常常是独幕剧)。这些作品用鲜活的口语写成，充满民间口头创作(主要是城市的)成分，而且不乏淫词秽语，它们由于常常提出尖锐的社会生活问题并在很多情况下提倡远不是上帝愿意接受的道德标准，因而经常被列入教会书刊检查机关的禁书目录。它们的作者是一些"里巴尔特"(即流浪艺人)，其成员主要来源于失业教师、仆人、学士、大学生、败落的小贵族和小市民。因此，民间剧场的各种体裁用一个名称来称呼——"里巴尔特喜剧"，这种剧就其类型来说接近于意大利的假面喜剧，但使用了与波兰现实和民族民间口头创作传统背景相似的题材和形象。

一部分"里巴尔特"在大封建主和小贵族阶层的宅邸中以职员、家庭教师等身份落了户。他们为节日和家庭庆典编写家庭演出节目(尤为流行的是谢肉节演出的喜剧和幕间剧)。这些作品的集市平民风格在这些场合已经和"官方"文化的要求结合起来。"里巴尔特"的喜剧也登上宫廷和学校的舞台，并给后者的发展以一定的影响。特别是十七世纪上半叶的"里巴尔特"喜剧证明了这一点，当时"里巴尔特"喜剧逐渐演化为各种性质和内容的幕间剧，一种在修道院和宫廷舞台上夹在宗教神秘剧和悲剧各幕之间演出的体裁。在"里巴尔特"剧传统和宫廷剧传统的接合处出现了彼得·

303 ·

巴雷卡的著名喜剧《从庄稼汉到国王》（1637年出版），其中使用了在欧洲和波兰（十四世纪起）著名的、在莎士比亚作品中也出现的酒鬼情节，人们为了逗乐，使酒鬼相信，他被赋予了王权。



《Adverbia Moralia》中的插图
斯·柳鲍米尔斯基　1688年　华沙

在主题上与圣诞节有关的神秘剧也是"里巴尔特"戏剧典型的剧种。在民间，圣诞节题材自古以来就与民间口头创作题材交织在一起，比如说，这反映在圣诞欢庆歌和其他礼仪歌曲和童话中。神秘剧的圣诞仪式被移植到波兰农村，《圣经》中的人物与当地的农民、牧童、流浪盲歌手等"里巴尔特"喜剧和幕间剧中的主人公相似。这后来就成了"亚谢克剧"的开端，一种至今还充满活力的在圣诞节演出的木偶戏。

在波兰戏剧的发展过程中起重要作用的是各种僧侣修会的，首先是耶稣会的学校舞台，在那里演出尤其普及和频繁。在学校舞台上演出过神秘剧、悲剧、喜剧，含有寓意的对话和道德剧，这些戏剧的主题都依靠《圣经》、圣徒传记和古希腊罗马神话中的情节（类似的主题也出现在世俗作者的作品中，希蒙·希蒙诺维奇的戏剧尤其能证明这一点）。然而，在学校里除了上演这些剧目外，还演出根据西欧和本民族历史编写的戏剧。耶稣会会士的功绩不仅在于创立了定期演出的学校舞台，而且还推广了戏剧理论。在耶稣会的戏剧教育工作者中有西班牙人、英国人、法国人，他们促进了与西欧戏剧的交往。耶稣会的舞台与众不同的地方还有布景华丽，技术高超（旋转舞台、快速更换布景的机械装置），利用声光效果。对话，作为一种演讲术训练，比戏剧情节的发展更为重要。同时在话剧中出现了提出心理学依据的首次尝试。舞台语言主要是拉丁语，而波兰语基本上在幕间剧和喜剧中才使用。瓦卢亚王朝时期的波兰国王促进了耶稣会戏剧的繁荣。巴洛克美学的影响在学校戏剧和宫廷戏剧中越来越强，它反映在向完整的戏剧演出的彻底过渡中，这种完整的戏剧分成若干幕，并在固定的舞台上演出，采用幻觉远景。巴洛克绘画和建筑艺术在戏剧布景上留下痕迹，也影响了

声学和视觉效果的性质和使用，而这一切是通过采用专门技术才达到的。巴洛克演说术决定了人物语言的风格，巴洛克对周围世界的认识决定了形象的思想内涵。

世俗的、宫廷的戏剧之所以落后，在很大程度上是由于缺乏固定的舞台和缺乏与外国剧团的有力竞争，因为后者得到国王和贵族的资助。齐格蒙特三世偏爱那些专门向波兰人介绍莎士比亚戏剧的德国人。瓦迪斯瓦夫四世酷爱意大利歌剧和芭蕾，他在华沙的城堡里创办了固定的意大利剧院。这是中欧最早的歌剧舞台之一。意大利剧团在约翰二世国王、M. K. 维什涅维茨基国王、扬·索别斯基国王执政时期都占有优势。有些歌剧脚本用波兰语出版。在这一时期 Я. Ъ. 巴尔德津斯基翻译了塞涅卡的全部戏剧遗产，扬·安·莫尔什滕翻译了高乃依的《熙德》和塔索的《阿明塔》，斯·莫尔什滕翻译了塞涅卡的《费德拉》并改写了拉辛的《安德洛玛刻》，K. 佩卡尔斯基翻译了弗·安德列伊尼的两部喜剧。假面喜剧对宫廷戏剧产生的明显影响与牧歌风尚互相结合。在这一方面，当时在欧洲很受欢迎的戏剧家意大利人巴·瓜里尼和法国人 Ж. 梅雷的作品的翻译具有重要的意义。

304・

波兰田园剧的杰出代表是斯坦尼斯拉夫·格拉克利乌什·柳鲍米尔斯基(1642—1702)。他是诗人、散文作家、天才的抒情诗人、重要的政治活动家和政论家、长篇宗教史诗的创作者。他的论著《试论说话和写作的风格或方法》(是丛书《阿尔塔克谢尔克斯和埃凡德尔谈话录》的一部分，1683年)在下一个世纪也没有失去自己的声望。属于柳鲍米尔斯基作品的有诗体的田园喜剧《埃尔米达，或牧女们的女王》(1664)，散文体喜剧《关于堂·阿里瓦列斯的喜剧》。在这些作品中除了那些从当时西欧流行的短篇小说中借用的题材外，有时还采用了本民族的日常生活的内容。

除了构成国家知识精华的艺术家们的创作之外，在十七世纪十分普及的还有业余爱好者的文学，这类文学后来冠以萨尔马特的巴洛克的名称。

写作狂几乎成了普遍的现象。渴求写作已成时尚，这和展示自己的演讲才能一样，是由小贵族阶层在修道院学校中所受教育的性质本身所决定的。每一个人都会根据所提供的题目，所提供的格式演讲和作诗。由此就产生了对萨尔马特的巴洛克文学来说十分典型的辞藻华丽、连篇累牍的颂辞和说教。文化和教育在这一“战争世纪”的总体衰落，文人视野的狭窄和反宗教改革运动获胜时期(十七世纪下半叶)的宗教狂热，预先就决定了萨尔马特的巴洛克艺术水平的低下和思想上的蒙昧主义。

如上所述，萨尔马特的巴洛克是文化程度不高的小贵族阶层和僧侣界代表们的产物，他们的内心世界局限于萨尔马特主义和正统的反宗教改革

运动的狭窄范围。萨尔马特的巴洛克作家们在机械地复制杰出的文学大师的形象体系、情节结构布局和某些创作方法的同时，把他们的成就简单化，常常无意之中造成一些讽刺性模仿作品，他们自己当然没有察觉其中的可笑之处。缜密的诗歌技巧和丰富的韵律体系消失了，它们被手工艺式的繁冗词句和千篇一律的乏味文风所取代。语言的惊人表现力、文体的精致和灵巧转化为怪诞的对立现象：毫无诗意的语句、生动的生活口语、淫秽词语与离奇别致的华丽辞藻、外国词语结合在一起；作者借这些外来词语炫耀自己"渊博的"古希腊罗马和《圣经》知识。充满睿智的形象和寓意转变成矫揉造作的激情，而对于客观现实材料的艺术再认识转变成对它们的自然主义再现。同时，作为大众文化现象，萨尔马特的巴洛克包含了民间口头创作的成分，这一方面毫无疑问会引起人们兴趣。

萨尔马特的巴洛克的发展虽非主流，但在崇高巴洛克的直接影响下，它简单地模仿了巴洛克的形象修辞体系，与此同时在某些杰出作家（萨姆埃利·特瓦尔多夫斯基，维斯帕兹扬·科霍夫斯基，瓦茨拉夫·波托斯基）的创作中打下了烙印。从十七世纪末直至十八世纪中叶（民族启蒙运动的曙光时期）萨尔马特的巴洛克逐渐波及到波兰的所有艺术。萨尔马特的巴洛克既不是崇高巴洛克的继续，也不是崇高巴洛克的退化，而是一个由它的业余爱好者们创造的附属产品。它与崇高巴洛克并存，而当崇高巴洛克的代表们离开人世时，它就占了统治地位（由于文化的总体衰落）。对十七世纪至十八世纪上半叶波兰艺术中这些意义不同的现象的评价应该有所区别。

波兰启蒙运动时期的活动家们借助于扬·科哈诺夫斯基时代的文艺复兴传统，创造性地引进法国古典主义和西欧各国文学的启蒙思潮来振兴民族艺术，以反对萨尔马特的巴洛克，摒弃萨尔马特人的民族主义与封建主义和反宗教改革运动的意识形态教条。与此同时，如没有崇高巴洛克的美学成就，波兰启蒙运动文学的高度艺术水平是不可思议的。

巴洛克文学继承了从文艺复兴时期开始的对波兰文学语言的完善工作，赋予它在再现复杂的心理状态和细微的智力差别时以特殊的灵活性。·305 文学理论也在发展。理论思想的新流派拓宽了主题视野，把哲学问题引入诗歌，深入研究民族历史的题材。与新主题一起产生了新的艺术表现手段和新的形象体系，丰富了作诗法、韵律体系，在史诗、抒情诗和戏剧中引进了新的体裁。这些新事物在很大程度上预先决定了艺术散文的发展，虽然它与前面一个时期一样在水平和普及的程度方面都不如诗歌。尽管如此，它的体裁的多样性仍然引起了人们的注意，这种体裁的多样性与文体的差异性相结合：从斯·茹尔克夫斯基的散文的丰富严谨和清纯透彻到扬·索

别斯基的书信的典雅形象和奇巧精致，从希·莫尔什滕的短篇小说的匠心独具、灵巧精致和简练清晰到索维扎尔遗产的感情奔放的表现力、富有特色的风俗描写和口语的生动活泼。

波兰巴洛克艺术的巅峰是抒情诗。它的音域范围之广令人惊讶：这里有各种感情色彩的爱情诗歌——从崇高的感情到细微精妙的色情；还有诙谐诗、讽刺诗、哲学反省诗、公民爱国诗、宗教诗。它的丰富形式给人留下深刻印象：从非常讲究的十四行诗、灵巧的俏皮小诗、细腻的爱情献诗、机智的诗歌字谜到摹拟民歌的作品和摹拟民间口头创作中歌舞节奏的诗歌。技艺高超的文字游戏提供了十分鲜明、出人意料的美学效果，这类效果中蕴涵着智慧深邃的潜台词。"有学识的"形象和寓意首先从古希腊罗马神话传统中产生并常常与斯拉夫题材和东方题材交织在一起，它们加强了这类诗歌固有的哲学认知意义，反映了抒情的"我"进行的充满戏剧性的智力的探索。

十七世纪的波兰文学对东斯拉夫文学产生了强烈的影响。在经历了两个时代的南部斯拉夫影响之后，西斯拉夫影响的时期到来了，这种影响拓宽了通往西欧文化和艺术的道路。许许多多在西方流行的文学作品（劝谕性的中短篇小说集、故事、寓言、笑话、滑稽短剧、格言、骑士中篇小说等）正是从波兰文学中传入乌克兰、白俄罗斯和俄罗斯的。同时还翻译了波兰的滑稽小说、俏皮小说、民谣、歌曲，以及宗教的和世俗的维尔希诗①。对俄罗斯诗歌产生明显影响的有波兰文学理论和波兰的音节体诗，而对戏剧和戏剧化演出的发展产生明显影响的是波兰学校戏剧的理论和实践。新的学校"知识"要么是直接从波兰传到俄罗斯的，要么是以乌克兰和白俄罗斯的书籍爱好者为中介转传到俄罗斯的，这些书籍爱好者都学过波兰的诗歌和演说术。这一影响从西梅翁·波洛茨基到费奥凡·普罗科波维奇和他的十八世纪上半叶的弟子身上都能观察得到。

2. 捷克和斯洛伐克文学

十七世纪的头几十年在捷克，而稍晚一些时候在斯洛伐克，十五世纪和十六世纪文艺复兴时期的人文主义传统的影响很明显。后来，这些倾向就开始让位于与反宗教改革运动和巴洛克艺术有关的现象。

1526 年，捷克落到哈布斯堡王朝的统治之下。从这时起德国天主教因

① 十七世纪俄罗斯和乌克兰等地的一种结构简单的诗。——译注

素在捷克文化中得到加强。捷克语开始重新从文化生活中逐渐被排挤出去。在这种情况下捷克作者们的历史语文学著作就获得了特殊的意义，如扬·布拉戈斯拉夫的《捷克语语法》(1571)，来自维列斯拉文的亚当·达尼伊尔的《历史日历》(1578)以及集体翻译的《克拉利采圣经》(1574—1594)。

三十年战争(1618—1648)给捷克文化带来了巨大的损失。在战争期间，大量的珍贵书籍和手稿从捷克流失到丹麦、瑞典和其他国家。当哈布斯堡王朝在白山附近的战役中取得对捷克各阶层的彻底胜利之后，异邦的封建天主教的压迫在捷克统治了几乎两个世纪。这个时期得名"后白山时期"。国内无处不在的耶稣会会士残酷地迫害捷克的爱国主义者，捷克文化的文物遭到破坏。耶稣会僧侣科尼阿什自己承认，烧毁了三万本捷克书籍。和十二至十三世纪一样，拉丁文又一次成为主要的书面语言。不愿接受天主教的很多捷克人被迫离开了祖国。

后白山时期的捷克文学的代表是一些侨民作家和一些曾经在捷克生活过的作者的创作。

侨民作家的作品在很多方面与人文主义传统有联系。在这些作家中最杰出的一位是"捷克兄弟会"的最后一位主教，伟大的人文主义者、哲学家和教育家扬·阿莫斯·考门斯基(1592—1670)，他在创作中对他同时代的捷克生活进行了批判性的描绘。 ·306

考门斯基(科麦尼乌斯)出生于乌格尔斯基勃罗德镇附近的农村，在普尔舍罗夫市的"兄弟会"中学学习，后来在德国的格尔鲍尔恩大学和海德堡大学学习。回国后，他任教于"兄弟会"学校，当过传教士。作为新教主教，考门斯基多次躲避天主教徒的迫害，1629年他迁居国外，并定居在波兰的莱什诺市，后来又迁居阿姆斯特丹，并在那儿去世。

考门斯基的诗才展现在他的讽喻式的作品《世界迷宫和心灵天堂》(1623)之中。这部作品最初以手抄本形式传播，直到1631年才正式出版。在这部作品中考门斯基刻画了一个认识世界并自己选择职业的旅行者的形象，这个形象的原型就是他自己，而世界被他描绘为一个寓喻性的城市。旅行者在漫游中总是有一个无处不在之灵伴随着他，它建议旅行者，如何避免不幸，建议他不要被任何东西激怒，也不要去指摘任何事情。后来又出现一个陪伴者——欺骗，它给旅行者戴上眼镜，透过这副眼镜看到的一切事物都被理想化了。然而，当旅行者摘下眼镜时，一切又恢复为未加美化的世界。旅行者经过城里时发现，所有人都有两张面孔，戴假面具，喜欢金钱和轻松的生活。旅行者在观察不同职业的人们(工匠、学者、医生、军人、仆人等)时，看到的都是虚伪和谎言。由于对这个基督徒比多神教徒造孽更多的世界感到失望，他决定离开这个世界，可就在这个时候他听到上帝

的呼唤："回到自己心灵的住所并把门关上"（也就是说"回到自我，安于孤独"）。在《迷宫》的这个结尾中反映了作者的内心慌乱，他非常清楚，他的同胞们濒死于饥饿、瘟疫和灾难。应该强调的是，在十七世纪所有的捷克文学作品中没有一部作品对时代和人的思维方式的描绘，具有考门斯基的《迷宫》那样的鲜明性和可信度。作家熟练地驾驭了语言，创造出令人难忘的形象，因此《迷宫》与普通的宗教论著迥然有异。它永恒的文学价值也就在于此。

对于理解考门斯基的文学观点来说，他没有写完的专题论著《论捷克诗歌》很有特点。这一著作还是在考门斯基的活动之初就动笔的，它证明了作者文学兴趣的广泛和他志向的人文主义性质。作者是音步格律诗法的拥护者，他打算在此基础上重振捷克诗歌并使之"高尚起来"。根据他的意见，文学语言应该是捷克语，因为只有到那时捷克作家的作品才会被人民所理解并在艺术方面占据世界文学中当之无愧的位置。考门斯基的思想本质上是捷克文学发展的进步纲领。十九世纪的沙法里克和帕拉茨基发展了他的某些思想，包括音步格律诗法。

考门斯基的教育学著作有《语言入门》（1631）、《大教学论》（1638）、《世界图解》（1658），这些作品获得了全世界的承认，它们的特点是，具有远见性和某些唯物主义概念。还有一些包罗万象式的文章也出自考门斯基的笔下，他在这些文章中竭力把自己时代的各种各样的知识纳入到一个体系中去。他的人文主义著作都是关于各民族的相互关系，容许不同宗教信仰和普遍和平的问题。



扬·阿莫斯·考门斯基肖像 版画 1642年

考门斯基认为，对于民族文化来说语言的意义是巨大的，因此，他穷四十余年的精力编写了一部捷克语—拉丁语词典，他称这一词典为"捷克语宝库"。在侨居国外期间，考门斯基为自己的同胞们出版了用捷克语写的书籍。作为对《大教学论》的补充，他编写了一本捷克谚语集《老捷克人的智慧》。

考门斯基所写的作品共计约二百五十部。并不是所有的作品都保

存了下来，有一些作品在十九世纪，甚至在二十世纪前都不为人知。考门斯基的作品具有全欧洲意义，他是继扬·胡斯之后捷克文化中最杰出的代表人物。

在捷克侨民作家中除了考门斯基之外，值得一提的还有大学教授巴维尔·斯特兰斯基(1583—1637)，他也是捷克兄弟会成员。他在一篇篇幅不大的作品《对懒散的捷克人的当头棒喝》(1618)中表达了自己的爱国主义观点，并注意到捷克有德国化的危险性。斯特兰斯基流亡期间在荷兰撰写并出版了《论捷克国家》一书(1634)。在这本书里他捍卫捷克的新教徒，证明哈布斯堡王朝侵占捷克王位的非法性，指摘那些压迫人民并使城市失去合法权利的人们。

在捷克侨民的宗教著作中比较突出的是以手稿形式流传下来的十卷本著作《教会史》，它的作者是来自兹戈尔热的巴维尔·斯卡拉(1583—1640)。这部历史著作是从新教的立场用捷克语写成的。它的意义是描写了发生在白山战役之前的事件，而作者就是这些事件的目击者。内容一直叙述到1623年。 ·307

捷克侨民作家在捷克境外还创作了很多其他作品(祈祷仪式的、教学用的，以及一些描写流亡生活的作品)。然而，与捷克的联系不足影响了他们的文学活动，这种活动的紧张程度和意义在逐年减小。

捷克国内的文学生活则是另外一种样子。外国的僧侣界和外国的世俗冒险家们很快就感到，胡斯信徒的传统对天主教教会来说是很危险的。耶稣会会士竭力消灭一切会使人民联想起自己民族革命历史的东西。如果说在十七世纪中叶前在捷克还出现了一些与白山战役失败前出现的文学一脉相承的作品，那么在以后的时间里这一文学发展的进步主线则变弱了。

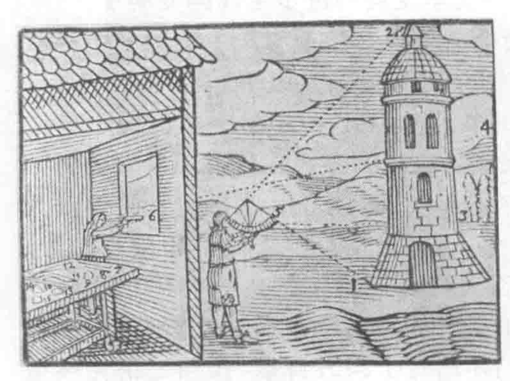
书刊出版和检查都掌握在耶稣会会士手中。为了与天主教教会不喜欢的捷克作品抗衡，耶稣会会士们竭力创作出为反宗教改革运动服务的官方文学。“关于奇迹的传说”成了流行的文学体裁之一。在这些传说中描述了受难者的苦难遭遇和他们死后在天堂的极乐情景。在传说中宗教题材常常与艳情成分相交织。这些作品没有艺术性，而且是以趣味平庸的读者为对象，它们的基础是天主教巴洛克观念，这种巴洛克追求的是印象和激情，罗马教会在与新教的斗争中为了加强对信徒们感情的影响利用了这些概念。宗教传说的多产作者是耶稣会印刷厂的头头伊尔日·普拉希(1585—1655)。除了传说之外，耶稣会会士们还培育了宗教诗歌，按照巴洛克典型的关于人生易逝的观念来加工中世纪的形象。在这方面，天主教传教士、充满激情的神秘论者别德尔日赫·布里杰尔(1619—1680)表现出特别的积极性。官方诗人还有费利克斯·卡德林斯基(1613—1675)，他是一位宗

教田园诗人和牧歌作者。耶稣会会士在致力于为平民创作天主教文学作品的同时，还用捷克语出版书籍。

捷克的学术文学遭受到的教会压力较小。奋起保卫捷克文化的作者之一是耶稣会会士博古斯拉夫·巴尔宾(1621—1688)，他写了一系列关于捷克历史的爱国主义著作。他以拉丁文著作《捍卫斯拉夫语，尤其是捷克语的讲话》(约1676年)作者的身份载入捷克文学史。由于书刊检查的缘故这部作品当时没能公开发表，直到1775年才正式出版。

后白山时期捷克国内文学生活的特点是，除了出版的官方文学作品外，还有一些难以控制的文学作品——在小贵族阶层和市民中间流传的手稿。就像在全欧洲的巴洛克诗歌中一样，在这些手稿作品中发展了爱情抒情诗。这样的作品有《献给安娜·维塔诺夫斯卡娅的歌曲集》(1631年，作者不详)和一部大型诗歌作品《雷皮隆的议论》(1651)，作者是瓦茨拉夫·扬·罗萨(卒于1689年)。《维塔诺夫斯卡娅歌曲集》由十七首独立的爱情歌曲组成。《雷皮隆的议论》由一系列相互关联的带有史诗般插入成分的爱情内容的歌曲组成。这些作品的典型特点是音节的奇巧精致、词汇的丰富多彩、谚语的多种多样和外国词语穿插其间。强求情人好感而不得的痛苦的“忧伤爱慕者”形象把它们与巴洛克诗歌联系在一起。巴洛克典型的心灵与肉体的对立在捷克的爱情诗中得到反映，他们把爱情理解为痛苦的根源。这类诗歌把抽象的寓喻形象、古希腊罗马神话的运用、田园诗情调和多愁善感、含泪的抱怨和自然主义的素描结合在一起，与此同时它又与集市的和民间的歌曲密切有关。尽管如此，诗歌的作者们没有与人文主义的文学传统完全扯断。

308·




《世界图解》文集 扬·阿莫斯·考门斯基 1662年 纽伦堡版的里页

对于十七世纪捷克的文学生活来说最明显的是官方文化和民间文化的尖锐斗争。在不断加强的德国化和阶级矛盾日益尖锐化的环境里，城市底

层农民成了民族文化传统的捍卫者。耶稣会会士们没能为捷克人民创造出那种把他们吸引到反宗教改革运动一边的文学。

民间口头创作在那个期间具有特殊的意义。社会生活的、集市的、抒情的、诙谐的、讽刺的、宗教的民歌大受欢迎。这些民歌讲述了农奴们艰难的、暗无天日的生活,讲述了他们反对封建地主的斗争。有时这些歌曲充满对老爷们的威胁并号召人民起来报仇的调子。宗教的(新教的)歌曲使人民敬仰的地方是,它们反对天主教的反动势力。农民的感情和思想在半民间的押韵作品中得到表达,这些作品具有同样的名称:《我们在天上的父亲》或《我们农民在天上的父亲》,在这些作品中除了祈祷的诗行外还有对各种不公平现象的抱怨,有时是对封建主的尖锐的讽刺和嘲弄。

与歌曲一道发展的还有民间叙事歌和口头中篇故事,关于胡斯和杰兹卡的民间故事属于后一类作品,这证明了胡斯教派的传统生命力。后来又增加了关于农民造反者的中篇故事。故事颂扬了人民的智慧和勇敢,它们的化身就是主人公贡扎。

民间口头创作往往吸收书面文学作品的情节和题材。比如,童话《恶鬼与卡恰》、民间戏剧《神圣的多罗特》就属于这种情况。戏剧是捷克民间口头创作中流行的体裁之一。有时在戏剧中使用《圣经》的题材,这种戏剧常常与耶稣会的学校戏剧有某些关联。然而,民间戏剧总是反映人民的生活观念。

口头创作的作品不仅产生于农村,而且也产生于城里的劳动阶层中。比如,《对四个阶层的讽刺》就包含了对手工业者和城市小人物生活的鲜明速写。

捷克民间文化生活的特点是,"缮写员"、农村中识字的人、记录自己所见所闻的各种历史事件的作者和编年史作者都参与其中。"缮写员"是捷克古书或同时代作品的抄写者。多亏他们,这些著作才为后代子孙保全了下来。 · 309

斯洛伐克的历史局面是另一种样子。斯洛伐克隶属于匈牙利,但匈牙利本身从1526年起作为奥地利帝国的一部分处于附属地位。维也纳和罗马在匈牙利和斯洛伐克的政治和宗教地位不像在捷克那样牢固。一方面,与土耳其的军事冲突,另一方面,在斯洛伐克人中间推行路德派新教和匈牙利封建主的专横都妨碍了政府在斯洛伐克境内牢固地建立自己的制度。新教徒与哈布斯堡王朝宫廷支持的天主教徒的不断斗争与大封建主反对城市的斗争交织在一起,影响了整个斯洛伐克的文化生活。十七世纪下半叶,当斯洛伐克境内对新教徒的迫害最残酷,很多新教徒不得不离开祖国的时候,宗教斗争变得特别尖锐。

天主教徒未能很快控制斯洛伐克文学的生活,然而,他们对这一生活的

干涉在整个十七世纪不断加强，因此，文学作品里的社会声音喑哑了，人文主义传统削弱了。

逐渐丧失对周围世界的乐观愉快的认识、失去对人的文艺复兴式的信念、注定失败的感觉、喜欢消极等待“人间天堂”（“千年王国”说），这些倾向都促使巴洛克宗教题材渗透到斯洛伐克的文学中。然而，在十七世纪下半叶之前与文艺复兴人文主义传统的联系一直还保持着。

斯洛伐克文学与捷克文学的联系构成了斯洛伐克文学的特点。在斯洛伐克除使用拉丁语外，还使用捷克书面语，捷克侨民参与了斯洛伐克的文学生活。

布拉格的福音教派神甫雅各布·雅科别乌斯（1591—1660）是这些侨民中的一位。他的人文主义作品与斯洛伐克的生活紧密相连。在雅各别乌斯的寓喻性作品《斯洛伐克人民的眼泪、叹息和愿望》（约 1645 年）中，遭受土耳其人压迫的斯洛伐克人民具体化为一个抱怨自己命运的斯洛伐克母亲妇女。民族的过去在这部作品中充当了反对当时外国和宗教压迫斗争的基础。

对于斯洛伐克和捷克的文化来说，来自涅多日耶尔的斯洛伐克人文主义者瓦夫林茨·别内迪克特（1555—1615）的活动具有重要意义，他是布拉格大学的数学和古典语文学的教授。1603 年他写成专著《两本捷克语法书》，在书里作者指责斯洛伐克青年不关心母语。别内迪克特还写了一些关于演说术和教育学的著作，以及几首歌曲。

达尼埃尔·西纳皮多斯-戈尔奇奇卡（1640—1688）在自己的作品中发展了斯洛伐克民族的自我意识的思想。他在谚语和格言集《拉丁文和斯洛伐克文新集》（1678）的序言中最彻底地阐述了自己的爱国主义的观点。戈尔奇奇卡坚决谴责那些摒弃祖国的语言和人民的人。

神甫昂德列·卢查伊（1596—1670）的作品反映出十七世纪典型的关于尘世和彼岸世界的宗教思考，以及对人应该怎样行事的犹豫、困惑。这首先是《拉丁语的和斯洛伐克语的二行诗》（1653）、《教徒的武器》（1655）、《有节奏的祈祷文》（1669）。在这些作品中，“千年王国”说和神秘论的成分与对令人压抑的现实的描写和对既成社会秩序的暗中反抗相结合。

贵族佩捷尔·别尼茨基（1603—1664）的诗内容深邃，其世俗的性质引人注目。他的《斯洛伐克的诗》（二百二十个诗段）是作者对类似的匈牙利语组诗《匈牙利的诗》（二百五十个诗段）呼应的诗集。《匈牙利的诗》是 1664 年出版的，而《斯洛伐克的诗》在十九世纪以前一直是手稿。就类型而言，《斯洛伐克的诗》接近于在人文主义者中间十分流行的训诫集和格言集。诗的形式并非总是完美，但它们的语言具有人民性，通篇可见丰富的

口语词语和俗语。诗歌议论人的培养、高尚的德行、婚姻、社会和教育、热爱劳动、贪权、人的好名声等问题。别尼茨基同情那些失去自由的农民，指责老爷们的道德，多次提到贵族们文化修养低下，提到他们不关心人民。他十分强调艺术和教育的教化作用。

新教传教士扬·米洛霍夫斯基（约 1630—1684 年）的作品《美化世俗统治者，或基督教统治者用怎样的美德来美化自己》（得累斯顿，1678 年）具有现实意义。这本书证明作者知识渊博，谙熟古希腊罗马时代作者的著作和人文主义者的作品。米洛霍夫斯基认为，智慧和教育程度是一个模范统治者的主要美德。他在谈到公正时号召执政者们关心那些给他们饭吃、给他们衣穿的下属们的福利。

·310

回忆录和游记是十七世纪斯洛伐克文学中的新现象。这些作品涉及被土耳其俘虏、宗教迫害和反哈布斯堡王朝起义等主题。比如，福音教派神甫斯特凡·皮拉里克（1615—1693）在诗体回忆录《斯特凡·皮拉里克的命运》中讲述了他们怎样在 1663 年攻占新城堡的防御工事时落入土耳其士兵的手中。和所有俘虏一样，他来到奴隶市场，在那里一位罗马尼亚军官买了他，并帮助他回到了家乡。书中含有很多真实的细节，这些细节使人对这些悲惨事件产生了栩栩如生的印象。描写土耳其人的俘虏和十七世纪土耳其人对斯洛伐克的洗劫在其他斯洛伐克作者的作品里也时有所见。

另一类回忆录作品与反宗教改革运动和新教徒在斯洛伐克受迫害有关。属于这一类作品的有三个新教神甫托比安·马斯尼克（1640—1697）、扬·西莫尼德斯（1648—1708）和尤里·拉尼（1646—1688）的拉丁语和德语作品。他们的回忆录记述同一些事件。他们三人因拒绝转信天主教而被判服苦役，并戴着镣铐押往那不勒斯的西班牙战船上当划手。后来他们成功逃跑并越过阿尔卑斯山脉来到德国境内。

历史歌曲和宗教歌曲是斯洛伐克仍然存在的传统文学形式。十六世纪历史歌曲特有的英雄主义因素在十七世纪被诉苦、抱怨和哭诉所代替，这种情况与天主教会在斯洛伐克的影响加强有关。从这种意义上讲《新城堡之歌》（1663）是最能说明问题的，这部作品把与土耳其人战争的失败看成是对“罪过”的惩罚。

宗教歌曲发展迅速。1636 年在斯洛伐克出版了宗教歌曲集《圣徒们的齐特拉琴》。它是捷克侨民、福音教派神甫尤拉伊·特拉诺夫斯基（1592—1637）由一些捷克和斯洛伐克的老歌词，加入一些新翻译的歌曲（译自拉丁文和德文）和自己创作的歌曲编辑而成的。这个集子在斯洛伐克的文学发展中起了重要作用。后来几经补充和修订，出版了一百多次。如同福音会会员的做法一样，《圣徒们的齐特拉琴》歌曲集是用捷克语和规范的音节诗

体写成的。它被看成是诗歌创作的典范。天主教会看到福音教派用人民容易理解的语言进行诗歌创作的力量和意义，便也用捷克语印刷自己的教会歌曲，但与福音派成员不同的是，他们的捷克语明显斯洛伐克化了。

戏剧文学在斯洛伐克以学校演出中的对话形式存在。

随着封建天主教在斯洛伐克文化生活中的影响日益加剧，民间口头创作获得越来越重要的意义。在民间口头创作中反映了重大的历史事件：土耳其的压迫、各阶层的起义、社会压迫的增加（兵役和农奴赋役的重负，农民从老爷那里逃亡等等）。民歌（强盗的、社会的、军事的、爱情的）、短篇叙事诗，以及童话和谚语在十七世纪的斯洛伐克得到广泛的传播。反土耳其的和反封建的题材是民间口头创作中的主要主题。

特别有意义的是所谓的强盗歌曲。在斯洛伐克把逃进山区与封建主进行斗争的农民称为强盗。也有一些歌曲是歌颂这些人民卫士的，其中那首《在那光秃秃的山上》是最古老的歌曲之一。在十八世纪初领导与地主贵族进行力量悬殊斗争的雅诺希克成了强盗歌曲中的中心形象。在牧民歌曲中叙述了斯洛伐克农民的劳动生活和他们对祖国大自然的热爱。歌曲的主要题材是兵役制。爱情歌曲在民间口头创作中占有非常重要的位置。在十七世纪末出现了手抄本的民歌集。

民间短篇叙事诗常常以土耳其侵占期间的悲惨事件为题材。斯洛伐克童话中最受欢迎的人物是佩别尔瓦尔。在新的条件下，他在自己一贯反对邪恶、暴力、欺骗和不公平的斗争中增添了某种英勇精神。这个时代的人民世界观鲜明地反映在谚语和俗语中。就整体而言，斯洛伐克的民间口头创作是沿着揭示生活的社会性方面的道路发展的。民间文学常常与书面文学接近并融合，这有利于在斯洛伐克文学中保留世俗成分，同时从社会性方面丰富它。

311· 对十七世纪捷克和斯洛伐克文学发展的主要现象的了解，表明了虽然在文化领域里有反宗教改革运动的压迫，但不能完全中断民族传统。这一时期的捷克和斯洛伐克文学中产生的珍品与民间口头创作的艺术经验和人民积累的全部民族文化财富一起，后来成为十八世纪末至十九世纪初捷克和斯洛伐克文学开始复兴的沃土。

第二章 匈牙利文学

在十七世纪的匈牙利文学中巴洛克得以确立。有些匈牙利学者认为它是十七世纪上半叶形成的。但大家首先把1640—1690年之间的这个时期划分出来，作为匈牙利巴洛克的“英雄主义”时代，在这一时期里创作了巴

洛克最优秀的文学遗产。这个时代处在把土耳其人赶出匈牙利之前，处在奥地利帝国侵占匈牙利独立的最后一个堡垒埃尔代伊公国之前。

尽管西欧和匈牙利的文学过程从总体上看有相似之处，但匈牙利在十七世纪还没有古典主义，巴洛克时代持续的时间较长。这是由一些特殊的情况造成的，这包括国内正在形成的资产阶级关系和民族国家。在这个意义上，匈牙利似乎占据着西欧国家（荷兰、英国、法国）和东欧国家之间的中间位置。

在匈牙利甚至文艺复兴时期的文化也不是资产阶级的，而是贵族的；巴洛克主要与封建贵族的统治相联系。农民重新成为奴隶，城市失去往日的特权并变得荒芜，耶稣会会士（从十七世纪中叶开始几乎到十八世纪中叶）在教育和文化领域的猖獗——这一切在巴洛克文学的内容和风格上都留下印记，尽管这种文学成分驳杂。根据 1608 年的协议，贵族与哈布斯堡王朝分享自己的权力。埃尔代伊公国（特兰西瓦尼亚）失去政治上的独立性，是对拥有强大保护者的匈牙利文艺复兴时期的新教文化的打击，保护者先是特兰西瓦尼亚公，后为匈牙利国王的加博尔·贝特伦（1613—1629）。摆脱土耳其的桎梏后，匈牙利又落到哈布斯堡王朝的强权压制之下，这开始阻碍它的发展。无论是以建立民族君主政体为目的的解放密谋和起义（米·兹里尼，菲·拉科齐），还是民主的豪伊杜克和农民的运动都没能减弱这种压迫。

匈牙利文学语言在文艺复兴时期发育成熟并得到丰富，而它的形成过程的趋缓减慢雄辩地证明了匈牙利民族文化的复杂形势。的确，匈牙利巴洛克风格的诗人和作家，即使是影响比较小的，都熟练地掌握了母语，但囿于日常生活或军事的题材，囿于抒情的爱国主义感情和宗教的概念。当他们超出这些习惯的范围时，马上就转向拉丁语的结构、术语和词汇。其结果是偶尔有成功之处（例如兹里尼的一些作品），但更为常见的是滥用外国词语造成对言语的歪曲，这甚至引起同时代人的嘲笑和批评。

起初匈牙利的巴洛克在某种程度上由于反宗教改革运动这一西方意识形态和文化思潮的传播，而开始在本国的西部巩固自己的地位。像佩捷尔·帕兹曼（1570—1637）那样的匈牙利巴洛克文学的杰出奠基者就是耶稣会会士。他在罗马学习和生活过，在那里他与迫害乔达诺·布鲁诺而闻名的贝拉尔米尼过从甚密；他后来成为格拉茨市耶稣会大学的教授，从 1615 年起成为匈牙利天主教会的领袖、埃斯泰尔戈姆市的大主教。

帕兹曼是加博尔·贝特伦的政敌和哈布斯堡王朝的拥护者，他留下了许多辩论性的神学作品，在这些作品中他与倡导匈牙利独立的人进行论战并驳斥"叛教者"。他还编写了布道辞并从拉丁语翻译了被认为出自福

玛·克姆比伊斯基笔下的著名的寓言故事《论效仿基督》。帕兹曼表明了自己是一位学术性演说散文的大师和技艺精湛的修辞大师，而且是具有新艺术气质的修辞大师。他那纷繁复杂的长复句，内容丰富和离奇别致的复杂结构，合乎逻辑的，但有时形象多得近乎玄目的言语（其实，民间自然主义的幽默、羞辱对手的讽刺性模仿手段对此并不陌生）就证实了这一点。

312· 十七世纪的头几十年里，匈牙利的巴洛克还与文艺复兴运动晚期（仿古主义和民间文艺复兴运动）的，以及新教人文主义的现象交织在一起。有天赋的仿古主义诗人亚诺什·里马伊（约1570—1631年）继续写作；人文主义晚期文学的优秀代表阿尔贝尔特·莫尔纳尔-先齐（1574—1634）处于创作的高峰时期，他把克列曼·马罗和捷奥多尔·德·贝兹的法国赞美诗用诗歌的形式翻译加工，译作具有高度的艺术性，得到广泛的传播。但与此同时，巴洛克的诗歌（马佳什·维奥列什-涅基，1575—1654年）和文艺散文（巴林特·列佩什，1570—1623年；马佳什·哈伊纳尔，1578—1644年）也已经出现，它们在迎合由新教皈依天主教的贵族们的观点和兴味的同时形成了自己的新趣味。

匈牙利的巴洛克诗歌和散文改变了中世纪和文艺复兴运动晚期的传统。直到十七世纪中叶它们的题材还很窄，没有越出宗教的雷池一步。但美学影响的热情和方法已经完全符合巴洛克精神。维奥列什-涅基开始写作时的风格是宫廷的斯多葛派仿古主义，在他的诗歌中能听到一个人因想到死亡而震撼和失去内心完整而惊慌失措的抱怨。诗人用地狱里受苦的幻象竭力使读者免受贪图享受的诱惑。人类世界连同他创造的一切东西无条件地被推翻了，尘世万物"易逝"和上帝"永恒"之间的形而上学对立代替了"热爱劳动"与游手好闲的"享受"或"美德"与"罪孽"之间的文艺复兴式人文主义争论。

巴林特·列佩什力图用自己充满修辞递进层次和隐喻修饰的散文使人想起死亡和等待着罪人的痛苦，从而唤起忏悔的情绪和虔诚的颤抖。而哈伊纳尔的目的首先是使读者陷于某种神魂颠倒的状态，使他们的心灵准备去迎接天堂的极乐。为了追求更大的美学效果，他乐意使用叙述体裁和寓喻性戏剧体裁的杂糅错合（耶稣遏制有罪的心，统治它，清除它的一切污秽；或者未婚妻[心灵]与未婚夫[耶稣]举行婚礼）。哈伊纳尔的风格很容易使人想起《圣经》的《雅歌》，同时又用当时独特的神秘主义的露骨色情加以修饰。

匈牙利的文化和艺术的中心，像在文艺复兴时期一样，仍然是大封建主的城堡和宫殿。为了同德国公爵较劲，匈牙利封建主充当文学家、画家、音乐家的庇护人，有时还亲自进行艺术创作。作家们则把自己的作品献给他

们，内容是首领的军事和政治伟业或是他家庭生活中的事件。在大封建主城堡里的所有庆典活动都有戏剧演出、诗歌朗诵和音乐。

与以往时代不同，这种文学文化生活全部由天主教决定，而且都是在教会的监督下进行的，教会念念不忘用关于死亡的警告来对抗各种各样的娱乐活动。组织家庭庆典是耶稣会神甫的特权。他们用天主教精神编写学校剧在节日演出。

1608年与哈布斯堡帝国签订的协议保证了匈牙利贵族不少的政治经济特权。但是土耳其占领的危险继续威胁着这片土地，而它的一部分土地还仍然在土耳其人的手中。同时哈布斯堡王朝由于军事经济力量被开始爆发的三十年战争所破坏，它无意与奥斯曼帝国政府搞坏关系，寄希望于借匈牙利封建主来改善自己的状况，因此逐渐减少他们的特权。十七世纪下半叶，一些匈牙利大封建主（帕尔菲，兹里尼，维舍列尼）密谋举事反对哈布斯堡王朝。对奥地利压迫的不满情绪在七十年代末发展成伊姆列·焦克利领导下的武装起义斗争。

民族解放的情绪很早就渗透到历史编纂学和艺术之中。匈牙利大封建主在自己的作品中始终不渝地引用祖辈们的英勇业绩；自己宫殿的墙上画满了他们战斗和建功立业的壁画。在文学中开展了一场轰轰烈烈的，已经不仅是宗教的（反天主教的），而且是爱国主义的，同时也是反土耳其的和反奥地利的论战，这场论战致力于把封建主的利益和全民的利益联系起来，并形成所谓匈牙利巴洛克英勇主义时期的内部力量和独特内容。



米克洛什·兹里尼肖像 版画
格尔哈德·鲍坦斯 1663—1664年

类似的论战充满了米克洛什·兹里尼（尼古拉·兹林斯基，1620—1664年）的创作。他是一个大封建主，出身于与土耳其侵略者进行不屈不挠斗争而闻名的名门望族（按族系是克罗地亚的）。由于很早就失去父母，兹里尼在耶稣会会士那儿受教育，曾居住在意大利。他的老师是大主教佩捷尔·帕兹曼。由于老师使

他熟悉了文学，兹里尼从少年时候起就开始写作（用匈牙利语），模仿意大利的巴洛克诗人。但是，家族的爱国主义传统和土耳其对匈牙利和克罗地亚的现实威胁给少年的精神发展产生的影响比帕兹曼的神学和忠君训诫更强烈。居住在自己与土耳其人毗邻的庄园时，兹里尼从十八岁起就多次击退过他们的侵袭。

这种在长期的威胁和紧张的战斗生活中造成的兹里尼的思想和感情，催生了他的叙事长诗《西格特的灾难》（1645—1646），它成为匈牙利巴洛克最优秀的文学经典。长诗在维也纳出版（1651），而且被诗人的兄弟译成了克罗地亚语。在长诗的十五首歌曲中，诗人以富有形象的表现力和戏剧性，讲述了诗人同名同姓的祖父米克洛什·兹里尼保卫西格特城堡不受土耳其苏丹苏莱曼二世的军队侵略的英勇事迹。

贯穿于长诗的是所描述的事件对祖国的命运生死攸关的意识，这赋予长诗恢宏庄严之感。因此，土耳其军队和匈牙利—克罗地亚军队在西格特城墙下的战斗在历史上虽然也意义重大，但在兹里尼的笔下则变成了气势磅礴的解放战争，这场会战决定着匈牙利人民和克罗地亚人民的命运。会战的参加者最后几乎都成了神话里的英雄，连天兵天将都下凡来助战。

在诗歌的表现方法上兹里尼依靠现成的史诗传统。历史的和传说的色彩帮助他用匈牙利的（用拉丁语）和克罗地亚的诗歌形式再现了十六世纪末发生的同一情节。诗人熟知的意大利作家阿里奥斯托、塔索、马里诺的作品提供了美学上更富权威的史诗题材和场景。然而兹里尼的长诗（其优秀的创作特性就在于此）摒弃文学的“模仿性”和各种各样的抽象性。尽管有些地方他的主人公的功劳和形象被夸大，尽管他们的功劳和形象落入一些史诗的典范模式，但对他们行为的描述仍然有血有肉、栩栩如生，毫不虚假。这也并不奇怪：兹里尼身上既有史诗诗人的天赋，又有士兵，甚至统帅的生活经历。个人对与土耳其人战斗的向往，对军人生活和风俗的了解在很大程度上决定了作品的艺术直观性（按照匈牙利文学评论家的说法，是巴洛克“现实主义”）。这种直观是兹里尼艺术表现技巧的精华。

与此同时，爱国主义的战斗热情使他不去对职业军人进行静态的描写。兹里尼在生活中不断地宣传大封建主的反土耳其联盟，同时他又渴望用自己的长诗激起同胞们的勇气，鼓动同胞们去反对强大而卑鄙的敌人。由此可以看出，长诗富于戏剧性张力的道德热情。诗人认为，生命应该服务于伟大的目标，只有那样，生命才无愧于永恒，甚至能够战胜永恒。对他和他的主人公来说伟大的目标是捍卫祖国免受外国奴役者的侵略。西格特保卫者们的一致想法产生出这种舍己忘身的军人的英勇精神，以至于他们虽然全军覆没，城堡也落到敌人的手里，但就其实质而言，他们取得了道义上的

胜利。庞大的土耳其军队被瓦解、被击溃，他们缺乏凝聚军队的理想，最终失去了统帅，彻底崩溃。

关于生命"永恒"和生命"易逝"的思考与"被战胜的胜利者"和"获胜的被战胜者"的主题结合在一起，不止一次出现在这篇长诗和兹里尼的所有创作中，这使他的作品蒙上一层悲伤的色彩，但也具有高尚的哲学深度。在《西格特的灾难》中，主人公在哀悼一名阵亡战友，他好像在与读者分享这些思考：

啊，生命，你是多么短暂，你比闪电还要快，
你就像炎热天气的小溪突然干涸；
当最需要你的时候，你却离我们而去，
你就像阳光下的露珠奔向虚无……
是的，水、森林、土地都是永恒的，
只有人，他们的皇帝和主人是瞬间即逝的。
世代耸立的牢固城墙的建设者，
有时活不到两鬓斑白。
只有美德才不会消亡，
谁正义，谁英勇，谁就会永生，
善良事业的伟大将永远存在，
光荣的永垂不朽是他们的命运。

这一激动人心的主题在兹里尼的抒情诗中也能听到。比如，在《时间与荣誉》(1655)的诗中他是这样写的：

时间如同插上了翅膀在飞逝，
它毫不等待地往前赶，
像湍急的水流在疾驰。
你无法使它倒流，
你找不到能够阻止它的勇士……
在世界上只有一样东西
不服从时间的支配……
这样东西就是荣誉，
荣誉在世界上是永恒的……

除了自己的长诗和出色的爱国主义抨击性文章(如《治疗土耳其麻醉剂

的药物》,1660 年)之外,兹里尼还写了几部军事著作(关于最新的部队组织,关于统帅的品质)。兹里尼把自己对抵抗土耳其人的希望与建立匈牙利的民族君主国家联系起来。他在写《论马佳什国王的生活》(1656)时就遵循了这一思想。

突然的死亡(在打猎时他被野猪撕碎)终止了兹里尼的文学、政治和军事活动。据传(很可能,并且不无根据)他死于雇佣杀手之手。当时有人讲述,在维也纳的王宫里的荣誉位置上放着一把格外引人注目的短剑,剑上刻有题词:"这头野猪杀死了米克洛什·兹里尼"。

除兹里尼之外,在十七世纪中叶的匈牙利还有不少的诗人(利斯季、别尼茨基、乔谢基、科哈里等),但他们不能与他相提并论。几乎对于他们所有的人来说写诗并不是创作的需要,而是上流社会文化不可或缺的标志之一。

这些诗人中大部分是寄居在不同达官贵人家中的宫廷诗人,他们中间只有伊什特凡·焦恩杰希(1629—1704)具有艺术独立性。他主要发展一种也是由他创立的体裁,隆重地描写达官贵人的婚礼。他献给总督费连茨·维舍列尼婚礼的诗歌(《与马尔斯谈话的穆兰的维纳斯》,1663 年)和献给埃尔代伊统治者亚诺什·克缅婚礼的诗歌(《从灰烬中飞起来的凤凰》,约 1665—1670 年)就是这样的作品。这是一种诗歌形式复杂化的、篇幅扩展的新婚歌,这些作品在描绘完全私人的生活事件时用史诗的富有神话色彩的成分作为点缀。诗人成功地进行了抒情描述。早晨苏醒的大自然,女性美的魅力——这一切都被他生动、清新和直观地传达出来,这种直观性使人时而想起圭多·雷尼,时而想起鲁本斯。焦恩杰希的诗长时间以手抄本的形式流传,并影响了十八世纪像米哈伊·维捷兹·乔科诺伊那样的优秀抒情诗人。

十七世纪末由于粉碎了反哈布斯堡王朝的密谋并处死了领导这些密谋的大封建主,并且由于贵族上层人物逐渐德意志化,巴洛克风格的宫廷诗歌渐趋消亡。与此同时在匈牙利西部,一种完全不同的文学创作得到了发展并达到高潮,这就是受到反土耳其的斗争和反奥地利情绪高涨的鼓舞而创作的口头吟唱诗歌。这主要是爱国主义的、日常生活和爱情的,以及士兵的抒情诗——关于国家遭到破坏的诗歌,关于军队远征的诗歌,关于不幸命运的诗歌。这些诗歌的匿名作者是流浪的传教士、学生、工匠和士兵。很多诗歌直到十九世纪才开始用文字记录下来。

在匈牙利东部,埃尔代伊公国(特兰西瓦尼亚)境内占统治地位的思想和文学传统与匈牙利西部区别很大。在直到世纪末仍然独立的埃尔代伊公国里官方的宗教信仰是加尔文宗,资产阶级关系更发达,因此唯理论的人

315·

文主义潮流占主导地位。这里与荷兰和英国保持了思想和科学方面的联系。在荷兰大学学习的匈牙利贵族青年在那里了解了笛卡尔的哲学，自己也开始宣传他的哲学思想。亚诺什·阿帕查伊-切列(1625—1659)也在荷兰学习过，于1653年出版了《匈牙利百科全书》(用匈牙利语编写)，用笛卡尔主义的精神使当时的知识系统化。这部著作是阿帕查伊对启蒙和哲学所立下的功劳。另一位启蒙先驱者是匈牙利第一位印刷业专家米克洛什·基什-托特法卢希(1650—1702)，他还是一个世俗教育的热心拥护者，为此他竭力增加廉价出版物的数量，简化匈牙利语的正字法。

埃尔代伊的文学，甚至是纯贵族文学都带有唯理论实践主义的印记，因此在某种程度上处于文学最重要位置的不是诗歌，而是散文——而且不是"娱乐性"散文，而是更严肃的历史散文和回忆录。这种文学的优秀代表有杰出的政治家、曾经做过一段时间公国统治者的亚诺什·克缅(1607—1662)，尤其还有米克洛什·贝特伦(1642—1716)。

米克洛什·贝特伦曾师从阿帕查伊-切列，是当时最有学问的达官贵人之一。他在国外度过了几年，听过胡戈·格劳秀斯和列基的讲课，会晤过蒂雷恩和柯尔培尔，而且在匈牙利西部会晤过兹里尼，他完全赞成兹里尼的政治理想(在匈牙利开明君主的庇护下和平繁荣)。然而，贝特伦的理想没能实现，他本人也进了奥地利监狱。在狱中他完成了自己的主要作品——《自传》(1708—1710)，在书中他怀着对历史形势悲剧性的深刻感受坦率地讲述了自己的一生。

由于全民族的解放运动，民主的民间口头创作流派渗入到十七世纪下半叶匈牙利西部的文学中。库鲁茨人(匈牙利的起义者，各色人等、往往是下层与哈布斯堡王朝政权进行斗争的下等人)的诗歌在这方面尤其具有历史和艺术的意义。匈牙利文学史把它称为"匈牙利无名的提尔泰奥斯们"的诗歌。然而，这些"提尔泰奥斯"不仅仅是写鼓舞士气、斗志昂扬的歌曲。在他们的创作中哀歌也占有显著地位，这些哀歌构成了库鲁茨人诗歌的特点，他们的诗歌是奋起与残酷的压迫者进行力量悬殊斗争的人民的诗歌。

在库鲁茨人的歌曲中有天不怕地不怕、享受胜利果实的士兵形象，他好斗、剽悍、具有大无畏的勇敢精神。比如，在《帕尔科·奇诺姆》这首歌曲中写道：

德国人夹着尾巴逃跑了，
甚至丢弃了自己的导火线，
帽子——这朵秋天的老蘑菇
从头上飞落到尘土中……

勇敢的库鲁茨人无所担忧，
无所畏惧：
他身穿贵重的骠骑兵制服，
跨着一匹烈马，
马刺闪闪发光
脚蹬红色的皮靴：
即使他穿草鞋的话，
他们裹脚布也会镶满珍珠……

但是在这些歌曲中更多的是对命运，甚至是对祖国的伤心抱怨。在惨败之后祖国就像凶狠的继母一样不再理睬自己的儿女，尽管如此她仍旧不能完全消除他们对祖国的爱(《一个流放中的库鲁茨人》)。

在这些歌曲中爱国主义的悲痛有时具有揭露社会的潜台词，这也创造了那种保证库鲁茨人歌曲流传至十九世纪末的抒情特性和公民意义。在有些歌曲中能清晰地听到农民对难以忍受的穷困感到不满的声音(《雅卡布·布加之歌》)。在这些歌曲中人民的利益与"贵族"的利益对立，这些贵族以自己的背叛行为破坏了反对德国奴役者的斗争事业(《穷人的歌》)。著名的《拉科齐之歌》贯穿着民主的和社会政论的主旋律，因此在1848年革命前是匈牙利最受欢迎的爱国主义歌曲。

库鲁茨人的诗歌是公民的悲痛和英勇顽强、《圣经》中的哭诉、文艺复兴和巴洛克的抒情诗，以及民间口头创作的爱国主义抒情诗的艺术综合体，它长时期以来一直是那些替祖国命运担忧、对统治阶级的政策感到愤慨的诗人的灵感源泉。这种诗歌甚至在二十世纪初的恩德列·奥第的创作中还得到活生生的响应。

第三章　摩尔达维亚文学和瓦拉几亚文学

316· 处在土耳其压迫之下的摩尔达维亚(摩尔多瓦)和瓦拉几亚(塔拉·罗马尼亚斯卡)的历史条件促进了摩尔达维亚和瓦拉几亚文化和文学中的民族解放思想的发展。这一过程具有不同的发展速度和自己的地区特点。

与俄罗斯、波兰、乌克兰的多种交往，与南部斯拉夫和现代希腊文学的多种交往，对摩尔达维亚和瓦拉几亚的文化和文学发展及其性质产生了很大影响。

由于摩尔达维亚人和瓦拉几亚人的历史血缘关系和语言上很大的相似性，也由于社会历史的发展条件相同，因此，多瑙河沿岸这两个公国在很大

程度上具有共同的文化和文学的过程和现象。

在摩尔达维亚和瓦拉几亚的高级中学里形成了发展教育的有利前提，在这些学校里用教会斯拉夫语、拉丁语和希腊语授课。筹办这些学校时起重要作用的是基辅莫吉拉神学院。它是由昔日的摩尔达维亚公、后来的基辅东正教都主教彼得·莫吉拉于1632年创立的。彼得·莫吉拉曾在西欧的大学里受过教育。来自摩尔达维亚和瓦拉几亚的大学生的名字可以在像帕多瓦大学和君士坦丁堡学院这样的人文主义中心的学员名册上找到，而君士坦丁堡学院的教师几乎全部在帕多瓦学习过。十七世纪大多数的摩尔达维亚历史编纂学家都在波兰接受过教育。

重视母语、创办图书出版业和创立文学语言的最初尝试是发展文化新因素的重要表现。在十七世纪上半叶开始了为争取把民族语言引入教会歌咏规程的斗争，因此翻译活动得到了广泛开展。《圣经》和其他教会书刊的翻译促进了文学语言和诗歌写作的发展。在这方面最能说明问题的是摩尔达维亚的都主教瓦尔拉姆（瓦西列·莫佐克，约1590—1657年）的《训诫的福音书》，这是1643年在摩尔达维亚印刷厂印刷的第一本书，印刷厂的全套设备都来自基辅。这本书有一千多页，书中收录了布道辞和包括约安·苏恰夫斯基和帕拉斯克娃·亚斯卡娅在内的圣徒传记。瓦尔拉姆的这本作品是叙述体散文的优秀典范。作者的语言具有民间创作的形象性和表现力，他使用民间口头创作成分，出色地掌握了节奏。很多箴言具有现实意义：人们的兄弟情谊和相互帮助受到颂扬，自私自利和贪婪受到指责，大自然和人的美得到肯定。瓦尔拉姆运用（通过斯拉夫语译本）十六世纪人文主义流派的现代希腊语作者的著作，如来自萨洛尼卡市的达马斯金·斯图季特的《堪称瑰宝的书》；在瓦尔拉姆的著作中也能看到俄罗斯、乌克兰和波兰文学的影响。

摩尔达维亚的都主教多西费（季米特利耶·巴里拉，1624—1693年）被认为是摩尔达维亚和瓦拉几亚书面诗歌的首倡者。他于1673年出版了《圣歌选集》一书（一百五十首圣诗）。波兰诗人扬·科哈诺夫斯基的《圣歌集》是多西费创作时的样板，科哈诺夫斯基对乌克兰、俄罗斯和匈牙利文学也产生过影响。多西费也吸收了当地的翻译经验。他的圣诗以多样化的散文形式和叙述语调见长，并善用讽喻和隐喻。圣诗捕捉真实的历史生活的反映（见对“异教徒”的诅咒），使用了丰富的民间语言和民间口头创作的韵律体系。多西费的圣歌以手抄本的形式在摩尔达维亚、瓦拉几亚和特兰西瓦尼亚广为流传，其中有些篇章已成为庆祝圣诞的民歌。多西费的《圣徒的言行与生活》（一至四卷，1682—1686年）含有传说的使徒行传的叙述内容，也具有文学特点。

多西费感兴趣的不仅仅是宗教主题。在创作《圣诗选集》和此后的几本书之前，他写过爱国主义的《献给摩尔达维亚光辉国徽的诗歌》。在关于摩尔达维亚诸公的长诗中，与昔日活动家们的名单同时出现的是关于"伊兹梅尔人"（指奥斯曼帝国军队的入侵）给祖国带来灾难的悲伤诗句：

被掠夺，被毁灭，被烧光。
举目四望——怜悯之情
充满着被震动的心。

诗人在献给俄罗斯的诗（1683）中表达了对俄罗斯的感激之情，感谢它帮助摩尔达维亚发展了图书出版业。多西费的一个说法成了名言："光明从莫斯科朝我们走来"。

317・

在乌克兰度过自己最后几年时，多西费于1690年把克里特剧作家格・霍尔塔齐斯的悲剧《埃罗菲利》的序幕从现代希腊语译成了摩尔达维亚语，在这部悲剧里中世纪诗学成分与文艺复兴的题材相结合。

十七世纪至十八世纪初用摩尔达维亚语出版了一组连续的《摩尔达维亚编年史》，它们的作者不是传统意义的编年史编纂者，而是历史编纂学家、富有独创精神的思想家、政论家，同时又是出众的语言艺术家。这是历史内容作品的新流派，它对欧洲其他国家来说也很典型。与公国的编年史不同，新的编年史通常称为大贵族编年史，编年史含有批评地评价了各位大公，从封建历史的观点对事件进行了诠释。爱国主义感情和解放多灾多难的祖国的渴望是这些作者的共同特点。



《演说术》小型精细画 尼古拉・斯帕法里
十七世纪 列宁格勒 国立公共图书馆藏

摩尔达维亚的第一位历史编纂学家是格里戈列・乌列克（1590—1647）。他在波兰和乌克兰的学校接受教育。

乌列克的编年史突破了宫廷编年史的范围，它是以各种各样史料为基础的关于摩尔达维亚命运的历史总结。作品充满了对人民生活的更广泛的看法，反映了摩尔达维亚从1359年立国至1594年的发展。作者的很多思想，首先是他关于必须摆脱奥斯曼帝国在摩尔达维亚横行霸道的信念，都在当时引起轰动。乌列克把土耳其政府比作无底的大圆桶，不管你往桶里倾注多少水，也永远装不满它。用民间风格进行的生动叙述、对斯提芬三世[1]和约恩·柳蒂等摩尔达维亚民族英雄的鲜明描述、亚力山德鲁·雷普什尼亚努公的忧郁形象、技艺精湛地再现的时代图景——这一切赋予乌列克的编年史珍贵文学遗迹的特点，它成为十九世纪和二十世纪的作家们创作历史长诗、中篇小说和长篇小说时的史料源泉。乌列克的编年史是十九世纪经典文学作品如K. 涅格卢齐的中篇小说《亚力山德鲁·雷普什尼亚努》和B. 亚历山德里的戏剧《沃德暴君》的基础；在二十世纪，M. 萨多维亚努的长篇小说《日德里兄弟》和《尼古拉·波德科伐》也以这部编年史为根据。

乌列克《编年史》的杰出继承者是摩尔达维亚的优秀政治活动家、作家和诗人米隆·科斯京（1633—1691）。米隆·科斯京与波兰和乌克兰文化的杰出代表们保持着紧密的联系，他曾经参与过波兰和摩尔达维亚的许多历史事件。这些历史事件都反映在他的编年史中。科斯京的《摩尔达维亚编年史》包含了他的国家历史上最动荡不安的时代之一（1595—1661），他不仅依靠书面的地方史料和外国文学，而且依靠口头的民间传说和家族传说，依靠同时代人的见证和自己的亲身经验。米隆·科斯京精湛地刻画历史人物的性格，鲜明地描述了很多社会的变革和动荡，他致力于在以往历史的基础上为现在和将来作出有益的结论。作者辛辣地讽刺了“大公们的盲目贪婪”。近代作家，比如，萨多维亚努，也借鉴了科斯京的作品。

除了《摩尔达维亚编年史》外，米隆·科斯京还撰写了有关摩尔达维亚民族起源的著作——《论摩尔达维亚民族，他们的祖先来自哪一个国家》。科斯京还用波兰语写了一些作品，如《摩尔达维亚和蒙特尼亚国土年鉴》·318（1677）和献给波兰国王扬·索别斯基的用波兰诗歌写成的《摩尔达维亚和蒙特尼亚历史》。米隆·科斯京希望波兰能帮助摩尔达维亚摆脱土耳其的桎梏。

编写这组摩尔达维亚编年史的工作在H. 科斯京和约恩·涅库尔切的创作中（见本书第五卷《摩尔达维亚和瓦拉几亚文学》的部分）得以继续。

---

[1] ？—1504，摩尔多瓦国君。——译注

十七世纪最引人注目的人物之一是作家、外交家和学者尼古拉·米列斯库(1636—1708),他也以斯帕法里(有"持剑的武士"之意)这个名字闻名于世。他出生在摩尔达维亚,在君士坦丁堡接受教育,后来在瓦拉几亚和摩尔达维亚的宫廷任职,他长年辗转于西欧各国,1671年移居俄罗斯,并在那里去世。米列斯库的文学活动始于对一部描写尼亚麦茨基修道院一尊显灵圣像的摩尔达维亚中篇小说和《圣经》的翻译,后来他在巴黎公开发表了他用拉丁语撰写的关于东正教的论文,论文题目为《东方之星》(1669)。七十年代他在莫斯科用俄语创作了一系列属于文学巴洛克的美学专题论文(《简论九位缪斯和七种自由的艺术》,1672年;《论塞维利亚画派艺术……》,1672—1673年)。

斯帕法里受沙皇阿列克谢·米哈伊洛维奇之命领导了俄罗斯驻中国使团的工作。他的记述文《西伯利亚王国之旅……》(1675),《对取名为亚洲的宇宙第一部分的记述,中国及其城市和行省》(1677)具有重要的历史和地理价值。

1620年在瓦拉几亚,米哈伊尔·莫克萨以康斯坦丁·马纳谢斯(十二世纪)希腊语作品的保加利亚语译文和其他史料为基础,创作了瓦拉几亚语最早的年代记之一。这一体裁的传统是把《圣经》故事和古代史(《马其顿王亚历山大》、《特洛伊战争》等)相结合,莫克萨的年代记除了保持这种传统外还吸收了有关奥斯曼帝国政府入侵东南欧洲的故事和与土耳其人进行斗争的相关故事。

年代记在很长的时间里一直是多瑙河沿岸这两个公国和特兰西瓦尼亚最流行的体裁之一。

十七世纪上半叶的瓦拉几亚文化生活在乌德里什捷(奥列斯特)·奈斯图列尔(约1596—1658年)的活动中得到了反映,乌德里什捷·奈斯图列尔是瓦拉几亚大公马太·巴沙拉布的亲戚和谋士。奈斯图列尔之所以著名,是因为他是一名掌握了拉丁语、希腊语、教会斯拉夫语、俄语的学者,还因为他是保卫东正教免受天主教和各种异教侵蚀的教义辩论的积极参加者。由于与乌克兰教育有紧密关系(他在基辅和奥斯特罗格市受过教育),乌德里什捷·奈斯图列尔把福玛·克姆比伊斯基(十五世纪)写的流行作品《论模仿基督》从拉丁语翻译成教会斯拉夫语(1647),从而对斯拉夫文化的发展作出了自己的贡献。这部译著不仅在乌克兰,而且在俄罗斯都得到传播。在书的序言中奈斯图列尔提到了自己生平中的几件事,他提及自己对拉丁语的酷爱,顺便指出瓦拉几亚语和拉丁语的亲属关系。该书还收录了作者为纪念马太·巴萨拉布的妻子叶莲娜,用教会斯拉夫语所作的诗。除了《圣经》外,奈斯图列尔还引用了古希腊罗马经典作家的作品。乌德里

什捷·奈斯图列尔用母语翻译了教会斯拉夫语的《关于瓦尔拉姆和约阿萨弗的中篇小说》(1649),创造出这个中世纪流行题材的最优秀译本之一。

瓦拉几亚历史作品的颇有特色的汇编中含有所谓的康塔库津诺编年史。这部编年史反映了一些已经佚失的、用古斯拉夫语写成的编年史的内容,直接收录了编年史《尼方族长的生活》和《长官米哈伊的故事》,以及两部用希腊语写作的当地诗歌的译作:斯塔夫里诺斯的长诗《屡战屡胜和神勇无比的长官米哈伊的功勋》和马太·阿尔·米列洛尔的《塔拉·罗马尼亚斯卡王国的历史事件》。康塔库津诺文献汇编有近五十个手抄本,它们在讲述史诗般的历史图景时不尽相同;在对读者产生的影响方面它们与古代法国文本的手稿不相上下。编年史的下限为1688年,在最后一部分中颂扬了康塔库津诺的家族(编年史由此得名)。《贝连家族年代记》是从对立的大贵族集团立场出发对此编年史作出的辩论性答复,它重点谴责了舍尔班·康塔库津诺的暴政。

康斯坦丁·康塔库津诺是瓦拉几亚文化中多才多艺的活动家(1640—1716)。他在意大利帕多瓦市的Universitas Artistorum受过教育,在那里他重点研究了亚里士多德、荷马、卢奇安、维吉尔和其他古希腊罗马作家。康塔库津诺促进了教育的发展,帮助了约安·赫里索斯托姆的《布加勒斯特的圣经》和《珍珠》、基辅都主教彼得·莫吉拉的《东正教的忏悔》等书的翻译和出版。不久前发现并研究了他的藏书——古希腊罗马作家的作品集,以及哲学、历史、诗学、星相术、宇宙志、医学和其他知识领域的同时代著作;这是东南欧最丰富的文艺复兴时期式的藏书之一。 ·319

康塔库津诺留下的用不同语言书写的信件涉及政治和文化内容。他未完成的《罗马尼亚国家历史》具有一些新特点。作者在批判地分析古代和中世纪史料的基础上极力"廓清瓦拉几亚的历史"。在他那里历史就是对"安排生活"具有重要意义的一种道德价值,就是为恢复祖国独立而进行斗争的爱国主义根据(为此作者研究了瓦拉几亚人的起源,研究了瓦拉几亚人与昔日罗曼—达西亚人的直接继承关系)。

康·康塔库津诺促进了《圣经》全译本的出版(布加勒斯特,1688年),这在罗马尼亚文学语言的形成过程中起了很大的作用。

格奥尔格·布兰科维奇(1645—1711)用瓦拉几亚语和塞尔维亚语(广义的说法)创作了《斯拉夫人年代记》。在这部著作里讲述了与土耳其人的战斗并号召各族人民联合起来反对奥斯曼人的统治(作者在1668年去莫斯科时还和自己的兄弟特兰西瓦尼亚的都主教一起为此奔走呼吁)。布兰科维奇不仅吸收了书面史料,而且还利用民间传说。日常生活的、讽刺性的和喜剧性的记述与崇高的、充满激情的表达技巧相结合。在那些属于匈

牙利文艺复兴运动范围的特兰西瓦尼亚的瓦拉几亚人中间，著名的匈牙利人文主义者尼古拉·奥拉赫早在十六世纪就已展现出文艺复兴时期文明的最初特征，奥拉赫是伊拉斯谟的朋友，按祖籍是瓦拉几亚人。

米哈伊尔·加利奇（约卒于1712年）是特兰西瓦尼亚最早的瓦拉几亚诗人之一。他献给朋友、科学家弗兰奇斯克·帕派的《颂诗》（1674）保存至今。约恩·佐巴发表了一系列译作和宗教题材的训诫书籍。

一系列新的史诗作品丰富了十七世纪摩尔达维亚和瓦拉几亚的民间口头创作：歌颂为民复仇的好汉——反对土耳其统治的豪伊杜克，反对外来压迫和封建压迫的斗士（米胡尔、科尔比亚、巴杜伊尔等）的英雄史诗性歌曲。民间史诗反映了时代的社会矛盾并在斗争中使人民团结在一起。在编年史里开始提及民间传说和民间歌曲，历史编纂学家赋予它们历史史料的意义。在特兰西瓦尼亚首次记录了瓦拉几亚歌曲（大米哈伊尔·加利奇，约1660年）和舞蹈旋律（《De natione Valachus》，约安·凯奥尼，1652年）。

十七世纪中叶一些相应的法律条款说明了民间讽刺作品的揭露性质，这些法律条款规定，对那些嘲笑当权者舞弊行为的抨击性文章的作者和传播者要加以严惩。

民间诗歌的格律在发展诗歌创作中起了决定性的作用。在民间口头创作的格律的基础上形成了音强音节体的作诗法。

十七世纪在摩尔达维亚和瓦拉几亚翻译了一些中世纪长篇小说，诸如《亚历山德里亚》、《瓦阿拉姆和约阿萨弗》等。由于这些译作的目的就是为了在人民大众中进行传播，因此，它们十分流行，用新的题材丰富了东罗曼语系的民间口头创作并在后来对文学中叙述体裁的发展产生了影响。

第四章　南部斯拉夫文学

南部斯拉夫各民族的文学除了地区性特点外，还具有某些共同的特点。这一文学的共同倾向与反对外来奴役（政治的、经济的和精神的奴役）、争取民族独立而斗争的思想有关。一方面是抵抗奥斯曼帝国的入侵，另一方面是反抗哈布斯堡王朝和威尼斯，两者使南部斯拉夫各民族的追求与愿望彼此接近。与此同时，在复杂的国家政治关系和宗教矛盾的环境里，每一个民族都选择自己的发展道路。

奥斯曼帝国推行同化政策，强行使一部分保加利亚人、塞尔维亚人改信伊斯兰教（保加利亚的罗多彼边区，波斯尼亚）。奥地利和匈牙利政权把天主教奉为“全世界的”宗教，努力在它的基础上把神圣罗马帝国的各民族统一在罗马教皇的精神权力和皇帝的政治权力之下。奥斯曼帝国与奥地利和

奥斯曼帝国与威尼斯的战争和冲突，由于西方的天主教与新教的对抗，东方的东正教与伊斯兰教的对抗以及部分由于东正教与天主教合并所引发的对抗而变得更加复杂。解放运动是在这种情况下进行的，在保加利亚人和塞尔维亚人那里演化为豪伊杜克运动，在克罗地亚人和斯洛文尼亚人那里则演变为农民起义。 ·320

在南部斯拉夫共同体的范围里分出两个主要地区，第一个地区包括保加利亚和塞尔维亚的领土，第二个地区包括克罗地亚和斯洛文尼亚的领土。这两个地区的文化差异在很大程度上是因为保加利亚人和塞尔维亚人接受了拜占庭的东正教，而克罗地亚人和斯洛文尼亚人接受了罗马的天主教。此外，保加利亚和塞尔维亚的领土处于奥斯曼帝国的统治之下，而克罗地亚和斯洛文尼亚的领土主要处于奥地利和匈牙利的统治之下。

保加利亚和塞尔维亚处于奥斯曼帝国的桎梏下，反宗教改革运动正在斯洛文尼亚进行，在这种形势下文学发展相当缓慢：文学艺术的因素出现在宗教作品（圣徒传记、赞美诗、祈祷文、颂歌、布道辞）和一些文献性作品（编年史、历史著作）中。只有在克罗地亚西部沿海的贸易地区（杜布罗夫尼克，达尔马提亚）文学生活才丰富多彩，因为那些地区相对独立而且生活富裕。杜布罗夫尼克和达尔马提亚的文学之所以活跃是因为此前有过诗歌、散文和戏剧的繁荣，是因为有文艺复兴时期的传统和更有利于艺术创作的历史条件。

在这一时期，南部斯拉夫的民间口头创作发展迅速。由于豪伊杜克运动和农民起义的壮大，民间口头创作获得了社会反抗的性质。这些民族的民间口头创作具有共同的特点：将民族历史的过去理想化，关于黄金时代（在保加利亚是伊凡·希什曼沙皇执政时代，在塞尔维亚是杜沙诺夫王朝统治时期，在克罗地亚和斯洛文尼亚是马蒂阿什国王的"光荣"时代）传说的流行，历史的乐观主义，对战胜奴役者充满信心。

从十七世纪起就产生了南部斯拉夫各民族复兴的前提，产生了逐步形成南部斯拉夫民族自我意识和民族文学的前提。这一过程在不同的国家按不同的时间表进展。与此同时这个时代在很多方面继续了上一时期的文学传统，而上一时期是与各民族间的、大地区的、中世纪常见的使用教会斯拉夫语各种变体或拉丁文创作的文学紧密相连的。正是在这个基础上，无论是十六世纪，还是十七世纪，文献和文学无论在体裁结构方面，还是在作品的内容方面，甚至在书写方式和正字法方面都被一系列共同的因素联合在一起。

用基里尔字母书写的文献和南部斯拉夫东正教居民的文学有内在联系的还有波斯尼亚天主教方济各会修士的基里尔字母的文学（十七世纪时他

们还使用了拉丁语文字)，这种文学在词汇和风格方面与民间口语相当接近。对于克罗地亚和归属于它或与它毗邻的地区(达尔马提亚、伊斯特里亚、斯洛文尼亚、波斯尼亚的一部分)来说，拉丁语不是唯一的传统。在我们探讨的这一时期里，与拉丁语传统并存的还有用民间语言(带有拉丁语字母)创作的文学，以及在起源和题材方面相似并与基里尔文字传统的许多文学文献内容同类的旧格拉哥里字母文献。因此，南部斯拉夫各民族的文学可以看作是一个整体。同时南部斯拉夫各民族的每一种文学都具有自己鲜明的特点。为了强调这些特点，首先必须研究南斯拉夫各民族的民间口头创作，因为民间口头创作在这些民族十七世纪的生活和文化中具有特殊的意义。

1. 南部斯拉夫各民族的民间口头创作

南部斯拉夫每一个民族的民间口头创作都在历史方面和诗歌方面具有自己的特点，然而它在主题思想和体裁方面仍具有一定的共性。比如，十七世纪广为流传的传统体裁的作品有：日历上的和礼仪的歌曲、童话和传说、谚语、民歌史诗。大部分的民间诗歌是在奥斯曼帝国封建压迫的环境里发展的。奥斯曼当局捣毁了城堡，彻底破坏了保加利亚的政治和文化中心(特尔诺沃、维丁等)，但是未能摧毁人民的精神力量，这些精神力量在口头的诗歌创作中得到了形象的表达。

历史短篇叙事诗、历史歌曲和豪伊杜克歌曲等新体裁在发展，这些诗歌再现了保加利亚人民在奥斯曼帝国统治下的境况。这个时期产生了新型的谚语："土耳其的暴力——保加利亚受奴役"，"深山有恶狼——村里有土耳其人"，"像土耳其护兵一样地袭击"，"农家的牲畜上了土耳其人的铁扦"。人民颂扬自己的保卫者："只要英雄的脑袋还在肩膀上，就不会向土耳其人低头。"有些谚语说的是豪伊杜克艰难的生活和斗争："豪伊杜克养不活母亲"，"忠诚的团队——坚固的堡垒"，有些谚语则表达了人民对解放的信念："暴力虽然强大，但不会永久"，"真理战胜歪理"。

321·

关于被掳当俘虏，关于背井离乡的历史短篇叙事诗充满了悲剧成分和对奥斯曼帝国横行霸道下的牺牲品的怜悯。把短篇叙事诗《女奴和斯塔拉普拉尼纳[1]》、《三个女奴》、《亚内恰尔思念祖国》归为十七世纪的作品不无道理。

---

① 斯塔拉普拉尼纳，保加利亚的一个地名。——译注

历史歌曲在结构、情节和悲剧色彩方面接近短篇叙事诗，但是又有区别。历史歌曲关注的是具体事件（1688年的奇普罗夫起义，土耳其人在维也纳城下的失败等）。歌曲《鞑靼可汗和托多尔卡》是指苏丹的封侯、克里木可汗谢利姆·吉利。歌曲《统治者的土耳其化》与真实的事实相联系，这一事实是苏丹士兵残酷折磨斯莫梁城的主教维萨里昂。

十七世纪是豪伊杜克运动大大高涨的时代，歌颂豪伊杜克的歌曲成为这一时期保加利亚民间口头创作最受欢迎的体裁之一。豪伊杜克们是这样确定自己的斗争目标的：

我们要解放自己的土地，
我们要赎回自己的孩子，
我们要夺回自己的妻子，
我们要为自己的父亲们祈祷安息，
我们要替自己的母亲们报仇。

豪伊杜克的歌曲鲜明地描绘出豪伊杜克运动的社会倾向：一方面反对侵略者，一方面反对保加利亚的压迫人民的乔尔巴吉（财主们）及其帮凶。这些歌曲发展了尤纳克史诗的传统。同时在新的环境下尤纳克本身的形象也在变化。比如，莫姆奇尔和马尔科开始带有豪伊杜克的特点：马尔科不是住在豪华的帐篷里，而是睡在森林"湿地"上，石头当枕，羊皮袄作被。

豪伊杜克歌曲在很多方面采用了英雄歌谣的作诗法，它们更富动感，结构更简单。人物构成完全不同。在歌曲中与祖国的敌人开展斗争的已经不是一个英雄（勇士），而是豪伊杜克的长官和团队，甚至妇女（女豪伊杜克）也参加了这场斗争。豪伊杜克歌曲的主人公往往有现实的原型。例如，受到歌颂的有生活在十七世纪的恰夫达尔、拉卢什和斯托扬（最后一位与1686年特尔诺沃反奥斯曼帝国的起义有关）。具有惊险情节的特点，歌颂勇猛的豪伊杜克，诗化他们的生活，把帮助和同情英雄们的大自然拟人化——这一切赋予歌曲以浪漫主义色彩。

豪伊杜克歌曲的体裁在所有巴尔干民族当中都得到广泛的流传。但是每一个民族的歌曲也有自己的特点。塞尔维亚人和克罗地亚人的豪伊杜克歌曲比保加利亚的豪伊杜克歌曲更接近于中世纪的尤纳克歌谣，其中见不到女豪伊杜克的形象。歌曲有自己的英雄——阿利亚·博伊奇奇、斯托扬·波波维奇等，虽然也有一些人物是保加利亚和塞尔维亚、克罗地亚民间口头创作共同的人物，如斯塔里娜·诺维克、格鲁伊查。

在十六至十七世纪的塞尔维亚和克罗地亚民间口头创作中形成了一组

特殊的关于乌斯科克[1]的歌曲，这些乌斯科克潜伏在达尔马提亚群岛沿岸一带，也就是说，在土耳其人占领区之外，他们从那里对土耳其卫戍部队进行偷袭。这些歌曲的主人公是伊沃·谢尼亚宁、塔吉亚·谢尼亚宁、斯托扬·扬科维奇。在1685年与土耳其人的战斗中牺牲的巴约·比夫梁宁作为难民队队长而闻名。克罗地亚人也创作了一些关于地方统治者与土耳其人和哈布斯堡王朝进行斗争的歌曲（比如歌曲《与土耳其人作战的统治者别里斯拉维奇和弗兰克潘》、《弗兰克潘伯爵的失败远征》、《统治者兹里诺维奇的被俘和解放》）。在歌曲中佩塔尔·兹林斯基和弗兰·弗兰克潘（两人于1671年被利奥波德一世国王处死）是作为英雄来歌颂的。

黑山的歌曲把真实的历史长诗的特点（保留具体的名字、反映实际发生的事件）与传统的情节和文体相结合，同时还包含艺术创新的成分。比如，克涅泽[2]佩拉的儿子的牺牲（历史上确有此事）演化为替牺牲的兄弟报仇的情节，并含有英雄和敌人充满激情的对话（《佩罗维奇·巴特里奇》）。歌曲《三个俘虏》中的人物名字也具有历史真实性（如，谢拉克是1614年反抗土耳其的起义的组织者之一）。故事的艺术本质在于描绘将人从受奴役地位解救出来的英雄行为——解救“老母亲让义勇兵感到快乐与幸福”。歌曲的这一部分同悲惨地叙述杀害俘虏的第一部分形成鲜明的对比。

在斯洛文尼亚的民间口头创作中，社会的主题和反对封建压迫、民族压迫的民族解放运动的主题独特地交织在一起。一系列历史题材的作品与反对土耳其人袭击的斗争有关。文化活动家们保留了民间口头创作的典范作·322·品：瓦尔瓦索尔出版了版画《唱圣诞节祝歌的人》(1689)，阿拉西亚在1607年发表了圣诞节祝歌《明星升起》，歌曲《基督的复活与三个国王》、《辉煌的夜晚》、《圣三主日》。在由瓦尔瓦索尔记录下来的送殡哀歌中妻子是这样哭悼亡夫的：

> 你到底干吗要死？
> 你到底是怎么想的？是怎么想的？
> 要知道你可是有妻子的人啊，
> 她善良、漂亮、殷勤、忠诚！
> 我的亲人啊，你倒说说，
> 你干吗要死？
> 你死了，这多不好啊！

---

① 十六至十七世纪克罗地亚的垦荒者，多为难民。——译注

② 南部斯拉夫地区对各级长官的称呼。——译注

在斯洛文尼亚人中间广泛流传着关于与土耳其人作斗争的国王马尔科和国王马季阿什的古老史诗歌谣。第一批歌曲可能来自塞尔维亚人和克罗地亚人，第二批歌曲产生于斯洛文尼亚自己的民间口头创作。意大利人M. 尼科列蒂在十六世纪末已经提到，斯洛文尼亚人在演唱关于马季阿什的歌曲。关于骑士拉姆别尔加尔与异族巨人佩加蒙进行斗争的歌曲别具一格。历史学家绍恩列宾和瓦尔瓦索尔在十七世纪末指出，这首歌流行在农民中间。

在十七世纪的斯洛文尼亚民间口头创作中正在出现一些歌咏与土耳其人战斗的歌曲。这些歌曲与古代的史诗性歌谣相关，同时其中也能看到短篇叙事诗的影响。除了一些个人形象（拉夫巴里）外，在这些歌曲中还出现了民族的集合形象（克拉涅兹人、多瑙人）。

反映十五至十六世纪农民起义的农奴歌曲采用了短篇叙事诗的形式，这些歌曲通常讲述敢于起来反抗的农民的牺牲。家庭生活的短篇叙事诗也获得悲剧的性质，这些短篇叙事诗也反映了没有社会权利的主题（如短篇叙事诗《孤儿叶里查》）。

在反宗教改革运动时期，天主教的影响大大增加。在民间口头创作中这一点体现在宗教主题和情节的发展上，体现在克制和忍让的说教中。在传说和宗教歌曲中能感觉得到这种影响。传统的散文传说反映了斯拉夫人的神话观念。在这些传说中人们遇到一些怪事、吸血鬼、魔法师和女巫。还有一些传说，它们的主人公是“怪胎”——女人生产的蛇形怪物。在新的传说中出现的主人公是基督教圣徒，出现的情节是“奇迹”。宗教内容的歌曲就属于这一类。和传说一样，这些歌曲的出现在很大程度上不仅归功于宗教人士，而且还归功于流浪歌手、学生，部分歌曲是农民创作的。

然而，在民间还继续流传着一些乐观愉快的歌曲和故事，讽刺和幽默的童话。比如，瓦尔瓦索尔发表了版画《跳舞的山民》并配了舞蹈歌曲《转吧，旋转吧，轮舞》的歌词。

在斯洛文尼亚的民间口头创作中，比在其他斯拉夫民族中衰亡得更快的是礼仪歌曲，而历史歌曲和传说发展得也不快。历史歌曲与其说接近于英雄史诗，倒不如说更接近于短篇叙事诗。

2. 保加利亚文学

这一时期保加利亚文学发展的条件没有其他斯拉夫国家那么有利。在十七世纪保加利亚人还不知道印刷术，因此在他们那里文学只能以手抄本的形式存在。和上几个世纪一样，文学发展的起源地是修道院，其中包括

阿索斯岛上的修道院：保加利亚的佐格拉夫斯基修道院和塞尔维亚的希连达尔斯基修道院，那里也有不少保加利亚人。在保加利亚被土耳其人烧毁的修道院逐渐恢复了自己的活动（里尔斯基修道院几经烧毁、修复）。其中有些修道院在保留和发展文献方面起了十分重要的作用（如巴奇科夫斯基修道院，里尔斯基修道院，埃特罗波利斯基修道院等）。还有一些小修道学校附属于修道院和教堂。这类学校从十七世纪开始出现于手工业作坊和私人住宅中。师傅不仅教自己徒弟一定的手艺，而且还教他们阅读、写字、计算和教堂吟唱。

保加利亚在奥斯曼帝国的压迫之下，人民的自我意识日益加强。不仅喜爱书籍的修士，而且人民群众，都把中世纪斯拉夫语的手抄书奉为圣物，他们高度评价那些描写保加利亚、描写祖国人民和他们的历史和语言的作品。斯拉夫语的奠基者基里尔和梅福季的传记，保加利亚文化、政治和教会活动家的传记（梅福季的学生纳乌姆的传记，伊凡·里尔斯基等人的传记）颇受欢迎。中世纪手抄的中篇小说也很受欢迎，它们的主人公是保加利亚人（如，《一个保加利亚人的奇迹》，十一至十二世纪）。

保加利亚的书籍爱好者们转抄一些广为流传的中世纪作品并增加了内容，如关于特洛伊战争的中篇小说和关于马其顿王亚历山大的中篇小说。在这些小说中英勇斗争的主题使保加利亚倍感亲切。

但是在保加利亚也出现了一些新型作品。这就是所谓的达马斯金文书，这是一些宗教劝谕内容的文集。在十六世纪末翻译了1558年威尼斯出版的选集《瑰宝》，这本文集收录了希腊作家达马斯金·斯图季特的训诫词和作品。保加利亚的书籍爱好者多次转抄这部文集，并增选其他作家的作品和加入自己的内容。这本书成为编写混合内容的选集的先例，这类选集既收录达马斯金的部分作品，也收录一些故事。不久以后这类故事几乎把达马斯金的"谈话"和"传记"全部挤出选集。在混合内容的选集中收录了关于世界历史和保加利亚历史大事的故事，以及一些劝谕性的寓言故事。在这些选集中引人入胜的叙事艺术手法逐渐得到完善，越来越多地插入对日常生活的描写，对自然景色的描写，作者越来越广泛地使用民间语言的表达手段。达马斯金的作品，尤其是混合内容的选集是保加利亚人喜爱的读物。它们有助于人民自我意识的形成，促进了文学中叙事艺术因素的发展。

323·

东正教的宗教观念在当时的保加利亚社会意识中根深蒂固。《圣经》寓言和榜样、圣徒传中有教诲意义的片段成为美学观念的基础，其受欢迎的程度与民间诗歌的情节和形象不相上下。但达马斯金的作品和混合型选集开始逐渐获得世俗的特点。圣徒的形象（尼古拉、约安·克列斯季捷利）发

生了变形，他们成为穷人，首先是农民的帮手和保护者。

就这样在保加利亚开始了书面文学的民主化过程，这具体表现在使用生动的语言和选用与人民的夙愿相关的生活材料方面。在选集里开始越来越多地出现暴露性的故事和寓言。吝啬鬼、挥霍无度者和残酷无情的人都是嘲笑的对象。同时也试图塑造一些心理的、有时是社会心理的人物类型，但暂时仍借助传统的表现手段——修辞性问句、感叹句、称呼语、性格特征的直接定语，主要追求宗教说教的目的。然而，保加利亚生活的特点和对社会关系的反映开始逐渐渗透到这些寓言和故事之中。

编年史性质的文献记录也经历了独特的发展过程。在这些文献记录中叙事成分得到加强，有时演变成独立的故事。产生了以篇幅不大的中篇小说形式出现的对事件的记录。比如，牧师梅福季·德拉基诺夫关于强迫切皮诺村居民信奉伊斯兰教的凄惨故事就是这样的作品。故事是以民间叙述手法写成的，但同时充满作者的感情和技巧，他刻画了事件的悲惨和被压迫的保加利亚人民的苦难。土耳其人处死了那些拒绝接受伊斯兰教的保加利亚人。一部分保加利亚人被迫逃往深山老林。故事中土耳其化的细节是真实和自然的。来自皮尔多普斯基边区米尔科沃村的彼得神父关于1690年土奥战争的故事也富有表现力，叙述的中心是政治性的事件。

由此可见，在保加利亚文学中开始产生一些与中世纪传统平行发展的新的创作形式。但是由于在这一时期国家处于十分艰难的环境，这些过程进行得相当缓慢。

3. 塞尔维亚文学

塞尔维亚的文学发展是在与保加利亚几乎相同的环境中进行的。奥斯曼帝国征服者压制人民的精神生活，毁坏修道院，文献的保存地只剩下阿索斯的希连达尔斯基修道院一家。从十六世纪中叶起米列舍夫修道院恢复活动。十七世纪末由于不堪异族压迫一部分塞尔维亚人迁居到多瑙河彼岸，在那里出现了新的文化中心。

然而，塞尔维亚成功地维持了与西欧国家(威尼斯，后来是奥地利)的某些政治和文化的联系，这就创造了保存自己文化的相对可能性。在塞尔维亚的土地上相继创办了有利于文化和文学生活发展的印刷厂。这些印刷厂存在的时间通常不长，主要印刷宗教书籍。存在时间最长的是塞尔维亚人设在威尼斯的印刷厂——从十六世纪七十年代末到1638年。1597年出版了两本识字课本，塞尔维亚的儿童们在很长的时间里使用这两本课本。无论是在印刷厂存在的时间里，还是在威尼斯印刷厂关闭之后，手抄的传统

一直在继续。十七世纪末助祭阿塔纳西在自己的著作《关于塞尔维亚沙皇,关于土耳其沙皇与基督教沙皇的战争和关于破坏塞尔维亚土地》中对两个爱好书籍的僧侣作了鲜明的评述。这两个僧侣(阿夫拉米和阿纳尼)"写书"而且"擅长书法",他们在土耳其人面前勇敢地捍卫自己的信仰和自己的语言。

324 ·

塞尔维亚文学基本上带有中世纪性质。它们是宗教的或历史编纂类型的文献。它们的主要种类是祈祷书、传记、年代记和编年史。然而,在这些文献中也出现了艺术因素,这体现在叙述手法、对人物特点的描述和对人物肖像的刻画上。

最出色的传记作者是牧首帕伊西(十六世纪中叶至1647年),他是一个具有广博文化视野的活动家。他收集和保存了不少珍贵手稿。他的《乌罗什国王传》(1642)是一部生动的传奇性传记故事,在这部故事中除了对乌罗什本人的特点进行描述之外,还描绘了当时(十四世纪)塞尔维亚国家的生活景象。与以前的传记文学不同的是,帕伊西不仅使用了文献,而且还使用了民间传说和民间故事(有关乌罗什被他的对手武卡申杀害的冒称历史的传说)。对乌罗什一生和死亡的叙述经常被一些插叙打断,在这些插叙中帕伊西斥责"在魔鬼怂恿下"行刺的凶手。传记具有鲜明的爱国主义性质,这体现在对古代塞尔维亚杜沙诺夫王国的伟大的描写里,体现在对达官贵人彼此和谐的颂扬上,体现在对叛乱和封建主纷争的谴责上,作者认为这些纷争是塞尔维亚人与土耳其人战斗失败的原因之一。他认为塞尔维亚被征服的另一个原因是上帝对"罪孽"的惩罚。武卡申也遭到了这样的惩罚:他的部队在马里查河畔被土耳其人打败(1371),而他自己也落水身亡。传记具有这类体裁常见的题材:在恪守教规者的坟墓上出现"奇迹",对杀害他的人进行惩罚。帕伊西的文学天才最鲜明地体现在对马里查河战役的描写上。战斗场面富有表现力,充满戏剧性,充满动作感。土耳其人害怕与武卡申和乌格列沙的大部队遭遇而准备向他们纳贡:他们派使者求和。但是,使者看到塞尔维亚人营垒里狂欢、酗酒、不和,便向"自己的长官"报告,于是土耳其人打败了塞尔维亚人。这种场面超出了传记体裁的传统。帕伊西还写了斯捷凡·佩尔沃文的传记和纪念乌罗什和斯捷凡的"赞歌"。

编年史和家谱是发展叙事因素的另一种体裁。它们通常是简单地列举历史事件和人物(和简单地赞美"圣徒"的"赞歌"一样),它们的特点是具有丰富的感叹句和修辞性问句。这两种体裁的作品成为伯爵格奥尔基·布兰科维奇(1645—1711)的特殊学习场所,格奥尔基·布兰科维奇是五卷本《斯拉夫—塞尔维亚编年史》的作者。他一生命运乖蹇,辗转于匈牙利、俄

罗斯、土耳其和罗马尼亚等国。布兰科维奇成功地使奥地利国王利奥波德一世相信,他是塞尔维亚布兰科维奇王朝(实际上没有这样的王朝)的后裔,能够动员塞尔维亚人举事反对土耳其人。他前往塞尔维亚,试图准备起义(不依赖哈布斯堡王朝),失败后被捕入狱,在狱中一直度过了二十二年,直至死亡。在狱中他写成了自己的编年史。

布兰科维奇的编年史把古代旧编年史的特点与正在形成的历史文献学的特点结合在一起。他从创造世界开始,一直记述到1705年。他不加批评地使用史料,按"上帝的意志"解释事件,在这些事件中封建主担当主要角色。与此同时他还努力引用历史材料来论证自己的叙述,在描述塞尔维亚人民的历史时把它与周边民族的历史联系在一起。在编年史中布兰科维奇使用了这样一些文学方法,如虚构、富于表现力的描写、抒情插叙、对历史活动家充满激情的评述。这一切都服从于编年史的爱国主义精神并有利于发展塞尔维亚人民的民族自觉意识。

在塞尔维亚文学中诗歌具有宗教性质,并继承中世纪的传统。这主要是贯顶诗和颂辞。比如,在《效忠乌罗什国王》(1642)中包括贯顶诗和六行诗,作者赞美乌罗什是"自己祖国"的统治者,是"王族"的代表(尼满雅王朝),颂扬他的智慧和虔诚。

在宗教诗中存在两条主题思想线索。其中第一条线索是关于违反教规者忏悔的诗(伊奥凡·斯维托戈列茨的诗,僧侣佩特罗尼的诗,尤其是基普里安·拉恰宁的诗)。这种类型的诗有时具有宗教哲学的性质,比如,米哈伊尔·斯梅代雷夫斯基(十七世纪上半叶至1711年)的诗这样写道:

……一只不干净的、有罪的手
现在健在,明晨患病,
现在高兴,明晨忧郁,
现在年轻,明晨变老,
现在光荣,明晨耻辱,
现在饥饿和口渴,明日饱食和酗酒。
啊呀呀,我的痛苦难以忍受。

第二类诗歌的基本主题是爱国主义感情:作者祈求上帝和圣徒帮助他们战胜"异族人"。爱国主义的主题在十七世纪末基普里安·拉恰宁的作品中得到加强,对他来说,宗教的形象成为表达他思想的传统手段。在歌颂拉扎尔公爵的诗中他请求这位"圣人""保护你的祖国免遭来自伊兹梅尔的每一次入侵"。

·325

十七世纪下半叶乌克兰裔塞尔维亚翻译家萨穆伊洛·巴卡奇奇的活动相当活跃。他用教会斯拉夫语和希腊语翻译了不少作品，其中包括乌克兰作家约安尼基·加利亚托夫斯基的教会论战性文章。

十七世纪的诗歌作品建立在中世纪东正教的宗教形象基础之上，颂辞的语气是它们的特点。在诗中，音节体的八音节诗特点和以言语的句法切分为基础的自由诗特点结合在一起。

在塞尔维亚文学中传统性十分重要，与中世纪拜占庭文献的联系也很牢固。那种在意大利和杜布罗夫尼克影响下体现在塞尔维亚绘画和建筑术中的新风尚和类似巴洛克的风格还没有触及到文学。

4. 克罗地亚文学

十七世纪的克罗地亚土地纳入了不同国家的版图：哈布斯堡帝国、威尼斯，一部分克罗地亚土地被奥斯曼帝国占领。不同的克罗地亚土地上的经济和文化发展水平、它们的民族独立性程度和宗教生活的性质很不相同。不同地区的克罗地亚人的精神文化受到异域文化影响的程度也不同。在用与民间语言近似的语言写作的文学作品中使用了三种彼此相当不同的方言——什托卡夫方言（南部和东部地区），凯卡夫方言（西北部地区）和恰卡夫方言（亚得里亚海沿岸一带和那里的岛屿）。这一切使创造克罗地亚人民共同的文学语言的过程变得困难。同时克罗地亚文学（尤其是杜布罗夫尼克文学和达尔马提亚文学）与意大利文学的传统相似性在十七世纪也对它的发展产生了良好的影响。

很多克罗地亚作家，主要是贵族，在意大利天主教大学接受了良好的教育。诸如鲁·阿里奥斯托、托·塔索、贾·马里诺等享有盛誉的意大利诗人的创作在克罗地亚年轻人中颇有市场。很多作家借鉴塔索和阿里奥斯托的艺术经验，这体现在长诗的结构、情节的发展、诗的分节和风格方面。弗·缅切季奇和斯·朱尔杰维奇的抒情诗不仅在主题上，而且在形象的性质上、诗歌的语言风格和节律体系方面都与马里诺的抒情诗相似。

在意大利文学影响下，巴洛克风格渗透到克罗地亚的文学中，扩展了它的创作潜能。确实，巴洛克风格在克罗地亚的建筑和绘画中更为普及。巴洛克作家是贵族的代表，这一点也反映在他们的创作中，他们在自己的作品中甚至把圣徒都写成出身于名门望族。同时这些作家表现爱国主义主题思想时在很大程度上是面向人民的，他们讴歌爱情，创造出新的表现方法：巴洛克特有的崇高的表现力和隐喻性。

杜布罗夫尼克的艺术，在某种程度上还有达尔马提亚的艺术对克罗地

亚南部和北部的艺术生活产生了影响。贸易往来，以及在克罗地亚和塞尔维亚各地最流行的什托卡夫方言在杜布罗夫尼克文学语言中的胜利都促进了这种影响。在十七世纪下半叶具有重要影响力的萨格勒布成为克罗地亚文化和文学的重要发源地。

在反宗教改革运动的影响下，宗教思想和宗教题材非常迅速地在这一时期的文学中得到传播。宗教诗歌、叙事长诗和戏剧，以及散文写的布道辞和圣徒传大受欢迎。不少宗教性质的作品从拉丁文翻译过来。翻译了一些根据圣徒传片段改编成的戏剧。作家在自己的原创作品中也开掘了宗教训诫的主题。创作了不少以《圣经》故事和传记文学情节为题材的长诗。这些情节也主宰了散文创作。最负盛名的是尤拉·加布杰里奇的作品(《我们父亲亚当的第一个罪过》，1674年)。

与此同时，作家们在致力于传统的宗教体裁和情节时，经常极力表达自己的思想和自己对客观现实的态度，这种态度有时候是讽刺性的。文学作品的主人公具有人道主义和爱国主义的特点。

这个时代的情绪反映在奥拉西奥(贺拉齐奥)·马日布拉季奇(1565—1641)的诗作中，他认为，人是无力改变现实的，因此应当毫无怨言地忍受一切痛苦。同时，诗人歌颂那些尽管不幸降临到他们身上，却仍然捍卫自己荣誉和自尊的人们。 ·326

弗兰奥·克尔斯托·弗兰科潘(1643—1671)的创作也具有悲剧性质。他的文学遗产在诗人逝世后两百年在维也纳国家档案馆里被发现，它们保存在关于诗人参与的阴谋的案卷之中。在他的文集《娱乐花园》中收录了不同体裁和不同情绪的作品：阿那克里翁体诗歌、田园诗、沉思诗、宗教抒情诗。在弗兰科潘的作品中表现出巴洛克诗歌所固有的特点：对尘世享受的眷恋与宗教志向相结合。在诗集的许多作品中诗人偏爱马里诺体。诗人的诗歌富有隐喻、不寻常的比喻，有调侃的味道，有时还有些粗鲁。然而，有时候肉欲让位于对女性美的柏拉图式的赞叹。在诗集《好汉歌》中最能体会到弗兰科潘接近于民间口头创作的特点。

爱国主义情感、看重自己国家的历史有助于克服悲观主义情绪。抒情诗充满了对祖国命运的思考、对祖国危难的局势的悲伤沉思，同时也充满对自由的颂扬。尤尼·帕尔莫季奇在《人人忠于故乡》一诗中把对祖国的爱称作“伟大的天职”。按诗人的说法，一个人应当像爱惜自己的头颅一样爱惜自己的祖国。人在斗争中会得到幸福：

但为了共同的自由
宁可在反对入侵的战斗中阵亡

也不愿意与全体人民一道
处于暴政的桎梏下。

奥斯曼帝国的逐渐衰落(1593 年土耳其军队在西斯克市郊的失败,1621 年和 1673 年在霍京市郊的失败,1683 年在维也纳郊区的失败)逐渐滋生了从桎梏下解放出来的愿望,滋生了联合斯拉夫各民族力量的愿望。杜布罗夫尼克诗人弗拉基斯拉夫·缅切季奇(约 1600—1666 年)在长诗《斯洛文尼亚人的号角》(1665)中歌颂了克罗地亚统治者佩塔尔·兹林斯基,兹林斯基是长诗《西格特的灾难》的译者,并因自己战胜土耳其人而闻名。缅切季奇在诗中声称,整个"斯拉夫世界"都应当追随这些英雄。佩塔尔·兹林斯基(1621—1671)还因翻译自己兄弟尼古拉·兹林斯基(米·兹里尼)的作品,首先是他的长诗《西格特的灾难》(参见"匈牙利文学"一章)而著名。

克罗地亚史诗性长诗的发展在一定程度上受到意大利诗歌(尤其是塔索的)的影响,但同时又充溢着历史内容并具有鲜明的爱国主义性质。除了尼古拉·兹林斯基的长诗之外,还可以举出一部重要的作品,如巴维尔·里特尔·维捷佐维奇(1652—1713)的《攻克西格特》。诗人们歌颂历史活动家和家乡的历史(雅克特·帕尔莫季奇的《复活的杜布罗夫尼克》)。

在十七世纪,所有斯拉夫民族亲近和团结一致的思想在克罗地亚得到了特别广泛的传播。这一思想的热情捍卫者们肯定了斯拉夫诸语言和诸部落同源的思想。他们致力于把斯拉夫诸语言提到经典和古老语言的高度。在十七世纪"斯拉夫各民族团结一致"的热情捍卫者中,特别应该提到杜布罗夫尼克人马弗罗·奥尔比尼,他于 1601 年出版了历史文献著作《斯拉夫人的王国》;还应该提到来自特罗吉尔市的历史学家伊凡·卢齐奇,他是《论达尔马提亚和克罗地亚王国》(1666)的作者。克罗地亚裔的尤里·克里扎尼奇(约 1618—1683 年)在这方面起了巨大的作用。他把斯拉夫各民族统一的思想与东方的东正教和西方的罗马和解的思想结合在一起。他在莫斯科当了一段时间的翻译后于 1661 年被流放到托博尔斯克,在那里他创作了自己的主要著作。尤里·克里扎尼奇最主要的作品是《政治,或者关于统治的谈话》,就其规模而言是真正的百科全书,它包括很多关于俄国历史、经济、社会生活的信息。克里扎尼奇同那些对俄罗斯不友好的历史学家进行辩论,并且思考能保证俄罗斯繁荣富强的道路,因为根据他的想法,正是这个国家应该在将来给所有斯拉夫民族提供决定性的帮助。克里扎尼奇在自己的作品中使用一种集克罗地亚语、波兰语、教会斯拉夫语和俄语的特点于一身的人造语言。在这个基础上,他在《语法》一书中试图创

造出所有斯拉夫语言共同的语法规则。尤里·克里扎尼奇的生活道路证明了他对斯拉夫思想的一片忠心。他认为，俄罗斯是他的祖国，并希望为她做出最大的贡献。克里扎尼奇的遗骸是在1683年土耳其人围攻维也纳时阵亡的波兰战士的尸体堆中找到的。

伊凡·托姆科·姆尔纳维奇(1580—1637?)被认为是克罗地亚历史、文化和语言的大家。斯拉夫民族强盛的思想十分吸引他，所以他在文章中有时明显违背历史的真实。比如，在著作《查士丁尼的生平》中他证明，查士丁尼皇帝是一个名叫乌普拉夫德的斯拉夫人。姆尔纳维奇最著名的作品之一是长诗《来自布德里什奇部落齐罗夫家族的玛格达利娜的一生》(罗马，1626年)，在这部长诗中作者表达了禁欲主义的理想和爱国主义的热情。玛格达利娜为祖国土地遭破坏而哭泣，为克罗地亚人民的痛苦而哭泣，为“被俘的和被烧死的人们”而哭泣。五幕悲剧《一个奥斯曼女人》(罗马，1631年)也是姆尔纳维奇的作品，作品描写了1621年波兰人与土耳其人在霍京市郊的战斗(贡杜利奇也写过这一主题的长诗《奥斯曼》，但这两部作品是各自独立创作的)。《一个奥斯曼女人》是第一部从同时代历史中撷取情节的克罗地亚剧本。

· 327

在诗歌创作中，例如在对揭露女人“这个恶毒的生物”的题材进行加工时，出现了讽刺的倾向。由于天主教影响的增强，这一具有中世纪特点的文学题材重新获得了流行。

在安杜安·格列杰维奇(1659—1728)的诗歌中讽刺题材丧失了自己的揭露性力量。他的作品常常带有道德劝谕的说教特点。而且格列杰维奇的讽刺性抨击有时带有个人的性质，往往针对同时代的诗人。

在克罗地亚的爱情抒情诗中女性是梦想和诗歌创作灵感的对象，是赞叹和崇拜的对象。这样的抒情诗与意大利诗歌有关，但与此同时它也借鉴了民间口头创作，这有助于它保持风格的朴实性和独特的形象性。然而与十六世纪不同的是，在这一时期产生了所谓的抑制感情表露的“羞怯”抒情诗。带有田园牧歌生活主题的艳情抒情诗，如伊格尼亚特·乔治奇(1675—1737)的作品在十七世纪末获得了发展。伊凡·姆尔希奇在1647年出版两本用古斯里琴伴唱的诗集(它们专供姑娘们歌唱)。奥拉西奥(戈拉齐奥)·玛日布拉吉奇创造了相恋的男女牧羊人的田园诗形象。

如上所述，弗兰奥·克尔斯托·弗兰科潘的爱情诗(《看不到维拉心疼》)具有朴实、接近于民歌的特点。在斯捷波·朱尔杰维奇的诗中可见意大利诗人马里诺的影响。克罗地亚抒情诗整体上摆脱了意大利彼得拉克派的传统，越来越多地吸收了马里诺派和巴洛克的成分。

田园诗的主题不仅在抒情诗中，而且在抒情叙事性长诗中得到发展。

弗拉赫·斯克瓦德罗维奇的长诗《马楚沙伊·恰瓦利查》以深刻的心理分析见长,长诗主人公与故土相连,与自己的命运和斗争联系在一起。

克罗地亚诗歌的独特现象是诙谐讽刺长诗或讽刺性摹拟长诗。斯捷波·朱尔杰维奇的长诗《杰尔维什》(约1622年)是通过一位老伊斯兰教徒独白的形式陈述的,这个老穆斯林爱上了一位基督教徒"女士",这个老穆斯林为了她准备放弃《古兰经》。长诗中有不少的俏皮话和幽默,恰如其分地传达了东方情调,还有对彼得拉克派爱情抒情诗的讽刺性模仿。弗拉基斯拉夫·缅切季奇在长诗《拉多尼娅》中对民间情节进行了加工,这个情节说,一个妻子辱骂和殴打丈夫,最后丈夫一气之下把她狠狠地教训了一顿。

克罗地亚的戏剧在很大程度上继续了十六世纪的戏剧传统,但宗教剧变得越来越流行。同时爱国主义题材(虚构的和历史的)得到很好的发展。剧本通常是诗体的,只有某些采用传记题材的剧本和喜剧是用散文写的。克罗地亚城市的戏剧生活比较发达。有一些职业演员剧团,此外,传统的学校戏剧仍然存在。中级和高级学校里演出了不少从拉丁文翻译过来的宗教主题的戏剧。属于这类戏剧的有巴尔托尔·卡希奇(1563—1631)的《神圣的韦涅弗里达》(1627)。

克罗地亚诗人和剧作家经常借助于民间口头创作。这种做法在很多情况下是受爱国主义目的推动的,它丰富了语言,使艺术创作接近于人民。作家们有时使用民间诗歌情节,如弗·缅切季奇在长诗《拉多尼娅》中就是这么做的。维捷佐维奇在长诗《攻占西格特》中加进一首序歌《索菲娅和鹰》,在这首歌中姑娘从鹰那儿了解到自己心上人和其他西格特英雄们的命运。爱情抒情诗中常常出现的维拉形象来自民间。弗兰奥·弗兰科潘第一次把民间的十音节诗行引入抒情诗。

328·

5. 达尔马提亚的文学

十七世纪时达尔马提亚的文学作品主要以宗教训诫内容为代表。世俗诗歌在反对宗教改革运动之前并没有在这里广泛流行。但是,在达尔马提亚的诗歌创作中,像过去一样,也明显受到了杜布罗夫尼克文学的影响。

尤拉伊·巴拉科维奇(1548—1628)最重要的作品是《斯洛温女人维拉》,它是一部由十三首诗歌组成的诗歌集,在这些诗歌中,作者歌颂了扎德尔城的过去和现在。很难把《维拉》归属于某种固定的体裁,也很难在其中找出固定的结构成分。从形象性看它更接近中世纪的寓喻性诗歌。维拉这一形象来源于维吉尔、但丁、佐拉尼其的作品。巴拉科维奇诗歌中的许多方面都证明他是一个斯拉夫思想的拥护者。比如,他经常写道,斯拉夫

语在东方和在西方，处处可闻；克罗地亚女人维拉抱怨说，她必须把斯拉夫语换成拉丁语。巴拉科维奇的《雅鲁拉》（威尼斯，1618年）是《圣经》片段的诗体改编之作。

天主教修道院院长伊万·伊万尼舍维奇（1608—1665）的诗都收集在《一束各种各样的鲜花》一书中（威尼斯，1642年），他的诗主要讨论信仰和道德问题。在风格和作诗法原则方面，伊万尼舍维奇以杜布罗夫尼克的诗歌为基础。该诗集由九朵"鲜花"（用八音节写成的诗）组成。最受欢迎的是其中的第六朵——《女性的欺骗和任性》。在这首讽刺诗之后，出现了亚科夫·阿尔莫卢希奇的诗歌作品《妇女颂歌》（1643），在这首诗中，诗人揭露了从女人的始祖夏娃以来所有妇女的面貌。

彼得·卡纳维利奇（卡纳维洛维奇）（1637—1719）所写的《特罗吉尔斯克的主教，圣伊万·乌尔辛的行传》（奥西耶克，1858年）讲述了国王科洛曼围困扎德尔城的故事。按照作者的构想，这是一部圣徒生平的传记，但是它却演变成为一部带有像小说似的情节的史诗。在这一点上，它受到了贡杜利奇的《奥斯曼》的影响，在某种程度上也受到塔索的影响。卡纳维利奇还写有宗教戏剧《我们的主耶稣基督的痛苦》（戏剧前的献词标注的日期是1678年）、诗歌《杜布罗夫尼克的地震》（1667）和一些讽刺诗和宗教诗。

出生在斯普利特的耶罗宁·卡瓦宁（约1645—1714年）因写了长诗《富贵和贫穷》而声名鹊起。长诗由三十首诗歌组成。明显是对福音书中关于富人和穷人拉撒路的寓言的加工。在这首诗中，诗人讲述了一些他所知道的历史，首先是南部斯拉夫人的历史，讲述了达尔马提亚各座城市和历史上的名人。显然，对诗人影响最大的是贡杜利奇和佐治亚。在长诗《富贵和贫穷》中，卡瓦宁以一个斯拉夫统一思想的坚定支持者的身份出现。例如，他关于彼得大帝的思考十分有意思。在这个作品里明显地感觉到宗教道德的倾向：在这里有不少关于上帝、信仰和死亡的思考。长诗的结尾是对末日审判的描写。在这首长诗的语言特色方面，我们注意到作者努力使斯普利特人所发的"u"音接近杜布罗夫尼克人所发的"ue"音。

6. 杜布罗夫尼克文学

杜布罗夫尼克的文学构成了克罗地亚文学的独特一支，它最接近意大利文学，并拥有比其他南部斯拉夫各种文学更为有利的发展条件。

"自由之城"杜布罗夫尼克是贵族共和国传统的保持者。经过了经济、政治的发展，到达顶峰后，在十七世纪已经开始走向衰落。但是在1667年地震之前，这对城市的文化状况还没有明显的影响。地震后，杜布罗夫尼

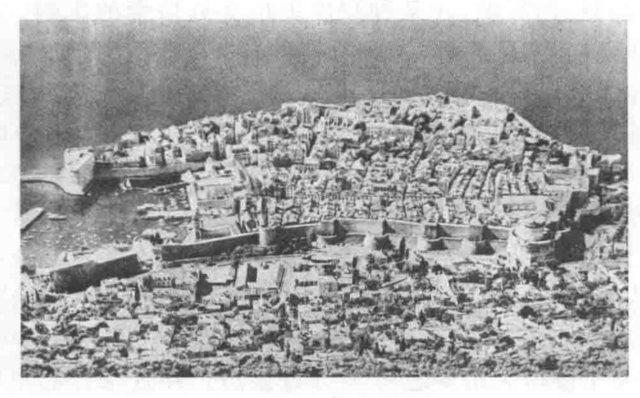
克已没有能力完全恢复自己的力量和财富了。

十七世纪杜布罗夫尼克的文学，从性质上看，是属于晚期文艺复兴时期和巴洛克风格的，它有许多体裁：抒情诗和史诗、戏剧、历史作品。在杜布罗夫尼克既培育出宗教文学，也培育出世俗文学。与前几个世纪一样，诗歌仍是流派最多和最精致的创作品种。诗人中最值得注意的有伊万·贡杜利奇、伊万·布尼奇、尤尼·帕尔莫季奇。

杰出的人文主义诗人伊万·贡杜利奇（1589—1638）是杜布罗夫尼克文学最典型的代表，他把文艺复兴时期、人文主义与反对宗教改革运动时期的新时尚联系在一起，他的创作为诗歌发展的整个阶段开了先河。

贡杜利奇的作品吸收了本民族文化的所有精华，还用其他文学，主要是意大利文学的成就来丰富自己。他赞同当时许多具有先进思想的人物关于联合起来斗争、反对奥斯曼帝国在巴尔干半岛统治的思想。贡杜利奇的影响远远超出了他的时代，直到浪漫主义时期他仍是南部斯拉夫英雄主义理想的代表人物。

329·



杜布罗夫尼克 现代照片

贡杜利奇出身于贵族统治者家庭，从童年起他就受到了良好的教育，他的趣味是在古希腊罗马时期的诗歌经典、意大利和杜布罗夫尼克文艺复兴时期的文学作品的基础上形成的。

贡杜利奇是在十七世纪的二十年代登上诗坛的。除了许多从意大利语翻译过来的或者经过作者或多或少独立加工的著名神话题材的剧本外，贡杜利奇还创作了匠心独具的、讽喻性的、神话牧歌剧《杜布拉夫卡》，于1628年在杜布罗夫尼克的舞台上上演。在这部戏剧里贡杜利奇不仅歌颂了自己的同胞——杜布罗夫尼克人的公民自由精神和高尚品质，还歌颂了全人类自由和公正生活的胜利。崇高的爱国精神，本族语言的纯正和丰富，是《杜布拉夫卡》的两大特点，因此它至今天仍是南斯拉夫舞台上久演不衰的

剧目。

渐渐地，一些新的思想和情绪控制了贡杜利奇。1620年，在反对宗教改革运动浪潮的影响下，他在评论自己早期所写的、充满晚期文艺复兴时期享乐主义情绪的抒情诗时就流露出忏悔的心情，他甚至还把自己神话牧歌性的“多神教”题材的诗剧说成是“空洞的和徒有虚名的诗歌”。诗人新的追求体现在转向上帝的宗教训诫作品（诗歌《关于伟大的上帝》）中。

在贡杜利奇的《大卫王的忏悔诗》(1621)和长诗《浪子泪》(1622)中，最明显地表现出反对宗教改革运动的情绪。在长诗《浪子泪》中，贡杜利奇用优美的诗歌形式创造性地再现了《福音书》寓言中浪子的故事，并在其中加进了许多宗教虔诚感和私人感情。可以推测，作者用这个浪子暗指自己、这位认识到了自己早期的文学“罪过”，如今迷途知返，成为一个“虔诚的”而且善良的天主教徒。在《大卫王的忏悔诗》中所表现的主题是人性和生存的缺陷，是万事皆空。后来，这个主题在诗人的其他作品中还将不断出现。

· 330

就在此时，在斯拉夫世界里发生了一些重要的历史变化，证明了奥斯曼帝国势力的减弱和斯拉夫人民争取独立的努力的加强。诗人对当时的一些激动人心的事件极为关注，其中最重要的事件要属霍京战役。

1621年，苏丹奥斯曼二世远征波兰，但是在比萨拉比亚，在霍京城堡之下遭到了惨败，他回到了伊斯坦布尔后，第二年就被起义的亚内恰尔[①]所杀。霍京战役粉碎了土耳其人不可战胜的神话，证明了斯拉夫人的日益强大。一些关于奥斯曼帝国统治难逃覆灭的古老预言又复活了。贡杜利奇把其他已经开头的作品搁置在一边，献身于他的毕生事业：他开始创作史诗《奥斯曼》(1826年出版)，直到生命终结。

这部长诗的主要思想是把南部斯拉夫人从占领者的统治下解放出来。热爱自由的思想对杜布罗夫尼克所有诗人来说是共同的，但在贡杜利奇的笔下又获得了新的含义。诗人不仅希望自己的家乡获得自由，还希望所有被压迫的斯拉夫民族获得自由。他认为斯拉夫各民族受异族压迫的原因在于他们没有团结起来，也没有建立战斗联盟。在贡杜利奇的观念里出现了整个斯拉夫民族的形象，全斯拉夫共同体的思想。诗人认为斯拉夫语言“从杜布罗夫尼克一直传播到冰雪覆盖的北方大海”，而斯拉夫人则是一个“虽然被广阔的世界分开，却由共同的语言团结在一起的”民族。对诗人的这些观念产生影响的有：南部斯拉夫人为了争取民族独立而进行的不断壮

① 十四世纪建立的土耳其正规步兵的士兵。——译注

大的斗争;把自由作为人民生活的必要条件来歌颂的民间创作;充满热爱自由主题的杜布罗夫尼克和意大利文艺复兴时期的文学精品;形成了斯拉夫统一思想的十六世纪的克罗地亚和波兰的历史学文献。这些就是这种思想的各种源头,贡杜利奇把它们以诗歌的形式糅合在自己出色的作品中。

贡杜利奇认为在信奉天主教的波兰领导下的斯拉夫人联合起来的武装斗争是获得解放的保证和手段。由其他一些斯拉夫民族的部队参加的波兰军队在霍京战役的凯旋是这种思想的生命力的明证。斯拉夫人在友谊和和平的条件下自由地生活是诗人的理想:"人人都为和平的幸福而高兴,处处都弥漫着和平的氛围,和平使王国的城市稳定、发展和富强"。诗人认为,和平很容易遭到破坏,但是维护和平却很困难:"决定点火难吗? 一旦火烧起来了,就不知道它会烧到什么时候,不知道如何扑灭它。开战也不困难,但是战争拖到什么时候才能结束,不是我们所能预测的。"

贡杜利奇创造性地继承了托夸多·塔索的遗产,翻译了他的一部分作品,还翻译了意大利的巴洛克文学作品,同时诗人创作了这部民族性的作品,与众不同,意义深远,在当时的文学作品中最鲜明地反映出反抗奥斯曼帝国压迫的斯拉夫人民的民族解放的思想。透过文学影响的层面,透过浪漫骑士和田园牧歌的外表,史诗中透露出诗人的原创性特征、他深藏在内心的理想和感情、时代的思想和骚动的轨迹。尽管反对宗教改革运动对贡杜利奇的世界观产生了一定的影响,但是他仍忠于"斯拉夫思想"。

史诗《奥斯曼》直到现在仍激动着广大读者的心。它的语言成熟和丰富,诗技绝伦且富音乐性,抒情插笔感情真挚,史诗文风的形象鲜明,隐喻印象的深刻,这一切都令人赞叹叫绝。

与史诗作品不同,杜布罗夫尼克的爱情抒情诗受日益强大的天主教的影响最少。伊万·布尼奇-武奇其的作品(约1591—1658年)使爱情抒情诗达到了极致。在创作了传统的宗教诗歌《忏悔的玛戈达琳娜》(1630)之后,在意大利诗人(彼得拉克、瓜里尼、马里诺、基亚布雷拉)的影响下,布尼奇成为抒情诗歌最著名的代表。他创作了大量关于爱情和尘世欢乐的诗歌。布尼奇赞扬女性和对她们的爱情,歌颂美丽和享乐。对他来说,青年时期只是上帝为了让人快乐而创造的一个瞬间。类似的观念与反对宗教改革运动的道德标准相矛盾,这种道德标准认为人存在的意义在于忏悔和宗教道德的自我完善。

布尼奇名为《树荫下的休息》的系列诗,充溢着美感和青春气息。从古希腊罗马诗人那儿借来的口号"趁年轻享受吧"也许可用作整部诗集的卷首语。布尼奇通过维拉的形象赞颂"美丽的黑发女子",赞美田园风光的自然美。他的诗歌保留了彼得拉克主题的遗风,并把它们和较后的色情主题

331·

结合在一起，文风的特点是大量使用比喻和隐喻。诗人擅长直接传递真情实感。

布尼奇没有受到正在扩大的巴洛克风格的影响，他的作品是文艺复兴时期老传统的一个分支，这些传统在杜布罗夫尼克的环境中仍能吸引文学鉴赏家的注意力。



《忏悔的玛戈达琳娜》扉页　伊·布尼奇-武奇其
1659 年

杜布罗夫尼克的戏剧已取得了很高的成就，并形成了自己的传统，在这个时期，戏剧最突出的代表是尤尼·帕尔莫季奇(1607—1657)。他的作品是用拉丁文和克罗地亚语写成的。在使用母语创作时，帕尔莫季奇的创作明显地表现出伊万·贡杜利奇对他的影响。帕尔莫季奇是作为即兴戏剧作家在杜布罗夫尼克的业余戏剧界中开始活动的，他借鉴奥维德和维吉尔的作品创作了一些神话题材的戏剧。他的另一类戏剧和拟历史主义的英雄主题有关，与塔索和阿里奥斯托的叙事史诗中的若干情节有关。在自己的一些戏剧中，帕尔莫季奇把剧情移植到斯拉夫国家，放在斯拉夫统治者的宫殿里，他这样做是出于与贡杜利奇相似的爱国主义动机。比如，在《达尼扎》中，剧情就是在波斯尼亚国王奥斯托伊的宫廷里展开的。斯拉夫的英雄们、女将们、巫师、维拉纷纷出现在他的戏剧《扎普基斯拉瓦》、《比谢尔尼扎》、《帕弗利米尔》中。戏剧《帕弗利米尔》(1632)讲述创建杜布罗夫尼克的神话化的历史，作者在此赞美故乡的城市，歌颂基督教对多神教的胜利(在剧中，主人公的敌人是魔鬼特莫尔和斯涅日尼扎)。这部戏剧的情节来源于牧师杜克梁宁的一部编年史(十七世纪中叶)和当地的传说。

在帕尔莫季奇的大多数作品中，主人公都有着斯拉夫人的外貌，虽然这些人物的原型都来自于阿里奥斯托和塔索叙事诗中的人物。帕尔莫季奇的戏剧照例都有幸福的结局，总是真理和爱情获胜。这符合当时公众的口味。戏剧中抒情、矫揉造作的成分很多，而情节的发展却很苍白。帕尔莫季奇的戏剧中歌剧式的歌唱和舞蹈的场景很多。在他的某些戏剧中还出现

了一些布景和奇迹的场景：维拉、地狱怪物和着火的战车等。

帕尔莫季奇本人最欣赏的是自己从拉丁文意译的吉拉拉马·维达所写的史诗《赫里斯基阿特》(1670年在罗马出版)，该诗从反对宗教改革运动的立场讲述了耶稣的事迹和受难的故事，但同时该诗中也有明显的人文主义影响。从这部译著可以看出帕尔莫季奇很高的文学素养。

在帕尔莫季奇的追随者中，必须提到的是维采·布齐奇，他的民族—历史剧《柳比扎》(1656)是申希科·贡杜利奇的《扎普基斯拉瓦》的仿作；还有《孙恰尼扎》(1662)以及《季东怒》(1646)的作者雅克特·帕尔莫季奇。这些作者的作品的特点是说教、模仿、舞台情节苍白、用陈旧的文学套路代替诗歌形象。

十七世纪的最后十年里，在杜布罗夫尼克，在假面喜剧基础上出现的法斯闹剧变得特别流行。这种体裁的作品继承了意大利文艺复兴时期喜剧的传统。在这种喜剧中常见的人物有吝啬的、坠入爱河而最后终于醒悟的老人、轻浮的青年、拉皮条的人、为恋人提供帮助的仆人、狡猾的卖弄风情的女人、医生、爱吹牛的军人。最著名的作品有《希蒙·敦杜里洛》、《皮埃罗·马祖夫耶耳》、《别诺·波普列西亚》、《叶尔科·什克里帕洛》。这些作品的作者不详。据推测，它们的作者可能是丹卢卡·安季察(卒于1668年)、希什科·伏拉基斯拉夫·门切季奇(卒于1708年)、吉沃·萨罗·布尼奇(卒于1712年)，而可能性最少的是彼得·卡纳维利奇。在十七世纪末，莫里哀的作品开始对杜布罗夫尼克的戏剧产生重大的影响。喜剧《安德罗·什季季克察》和《伊利亚·古利亚什》中有几场戏是整个从这位法国喜剧家的作品中借用过来的。

332·

十七世纪时，在杜布罗夫尼克文学中可以看到，无论是在语言方面(拉丁语和意大利语逐渐被克罗地亚语所替代)，还是在作品的内容方面，在主人公、情节展开的背景和地点的选择上，斯拉夫趋势都进一步得到加强。同时它仍与意大利的巴洛克风格的文学保持着紧密的联系。

长期以来，杜布罗夫尼克文学的主题思想一直是爱国主义思想，这种思想是在作者对光荣、富庶的杜布罗夫尼克的热爱中，在作者对斯拉夫统一这个总问题的深刻关注中培育出来的。在十七世纪下半叶，杜布罗夫尼克的文学水平开始明显下降。雅克特·帕尔莫季奇(1623—1680)开始创作关于1667年地震和震后重建的长篇史诗《复活的杜布罗夫尼克》。他花了许多笔墨描写这场悲剧，但是他未能完篇和展开城市“复兴”主题。

7. 斯洛文尼亚文学

斯洛文尼亚的精神文化和西欧的宗教运动紧密相连，因此受到了反对

宗教改革运动的影响。

天主教被封为国教，皇帝斐迪南二世在1598年下令从神圣罗马帝国驱逐新教传教士和教师。成立了复兴天主教的委员会，它们在军队的护送下走遍城市和乡村，从事恢复天主教的活动。1596年在卢布尔雅那出现的耶稣会士积极参加了同新教的斗争。很快，全国的精神生活都处在天主教教会的控制之下。天主教教会迫害新教，与民族传统作斗争，毁坏文化古迹和文献，焚烧新教和其他教派的书籍。只有尤里·达尔马丁（1547—1589）翻译的《圣经》译本（1584）得以幸免。起初书籍都是在教会的监督下，在意大利和德国的一些城市里印刷的，后来才由设在耶洛夫扎（1640）和卢布尔雅那（1678）的斯洛文尼亚印刷厂印刷。斯洛文尼亚的文学主流是宗教性质的文学。

反对宗教改革运动的代表们看到，人们十分需要用母语写的书，即那些从前由新教教徒散布的并获得成功的书。于是开始用斯洛文尼亚语翻译拉丁文和德语的祈祷书或神学著作，出版供神职人员使用的教材和参考书。亚涅兹·昌季克（1581—1624）在翻译《一周福音书》（1613）时依据的是新教徒的语言传统，因此《一周福音书》的语言成了文学语言的标准。

但是，在战胜新教徒后不久，天主教徒便不再印刷斯洛文尼亚语的书籍，从1615年开始，这类书就没有出版过。当时只用拉丁语和德语印刷书籍。从1672年开始，才重新出现斯洛文尼亚语的宗教书籍。在天主教大教堂神甫马季亚·卡斯捷列茨（1620—1688）的书中还收进了一些宗教歌曲。教会的管风琴师们利用新教的歌词和曲调编写了这些歌曲，在人民当中传播。主教托马日·赫连（1560—1630）创作了一些拉丁文的诗歌，后来又创作了一些斯洛文尼亚语的教堂颂歌。以手抄本的形式保留下来各种内容（主要是法律方面）的文集，其中也有一些诗文。在卡洛布手写文献（约1641—1653年）中收有四十五首斯洛文尼亚的宗教歌曲，大部分是颂扬圣母马利亚的颂歌（拉丁语颂歌的翻译或改写）。

诗歌和学校戏剧都带有宗教性质。诗歌是用拉丁文写的，而剧本则是用拉丁语和德语写的。嘉布遣兄弟会[①]在卢布尔雅那和新梅斯托用斯洛文尼亚语上演了一些剧本。这些剧本里描写了“基督受难”。在克罗地亚人弗兰尼奥·克尔斯托·弗兰科潘的档案资料中保存有莫里哀喜剧《乔治·当丹》中的前三场的译本和一些讽刺修道士的诗。可能，为了加强幽默效果，弗兰科潘才在这些作品中使用了斯洛文尼亚语。有资料显示，耶稣会 ·333

① 天主教方济各会的一个分支。——译注

士用斯洛文尼亚语上演过剧本《天堂》，其题材仍是《圣经》中关于亚当和夏娃的传说。

那些含有寓言、戏剧、对话的布道辞对斯洛文尼亚文学的发展有一定的意义。亚涅兹·斯韦托克里日斯基（托比亚·列奥涅利）是著名的传教士，他从1691至1714年出版了五本布道辞。他的布道辞的特点是文体多样，对话活泼，列举了许多《圣经》和其他宗教书籍中的例子，还大量使用修辞手段。他援引日常生活中的例子来说明道德公理。在这些布道辞中还引用了古希腊罗马和中世纪的传说、文艺复兴时期的故事、民间童话，还有许多日常生活中的事情。斯韦托克里日斯基的书之所以有趣，还因为它记述了斯洛文尼亚人的物质和精神生活，讲述了1683年土耳其人围攻维也纳的失败经过，以及鼠疫的流行和饥荒。应该注意到他的散文所具有的巴洛克性质：神秘主义和现实性相结合，以使用大量讽喻、比喻、双关的诙谐语为特征的文风的装饰性。他把世俗生活描写成时而完全在上帝的统治下，时而又屈从魔鬼阴谋的一种生活。

历史文献的重现促进了斯洛文尼亚文化的发展。马丁·巴乌切尔、亚涅兹（约甘·柳德维格）·绍恩列宾和亚涅兹（约甘）·瓦利瓦索尔的作品给我们提供了许多关于斯洛文尼亚人日常生活、历史和艺术的资料。绍恩列宾在《古老的和新的卡尔尼奥拉》（拉丁文，1681年）一书中充当封建制度的卫道士，美化这种制度。在亚涅兹（约甘）·万科尔法·瓦尔瓦索尔（1641—1693）用德语写成的《克拉伊那公国的光荣》（纽伦堡，1689年）一书中讲述了斯洛文尼亚的人民和他们的语言，它还收录了一些斯洛文尼亚民间作品的范例。这部作品用巴洛克风格的版画作插图。

由此可见，十七世纪斯洛文尼亚的文学艺术作品大多具有宗教伦理和训诫的性质。

第五章 阿尔巴尼亚文学

阿尔巴尼亚的文化和文学生活很大程度上是在土耳其人的压迫下和天主教教会的影响下形成的。土耳其统治者强迫阿尔巴尼亚人改信伊斯兰教，而阿尔巴尼亚的封建主们则忙于内讧。自从威尼斯人在列班托击溃土耳其舰队（1571）后，反对土耳其统治的浪潮也席卷了阿尔巴尼亚。阿尔巴尼亚作家彼耶捷尔·布迪希望得到梵蒂冈的支持，因此动身去罗马。他在备忘录（1621）中写道，如果欧洲君主中有人来阿尔巴尼亚领导反对土耳其的斗争，阿尔巴尼亚人准备三万大军供他调遣。但是，罗马教皇和欧洲的国王们并没有对他的请求作出响应。布迪号召阿尔巴尼亚人民不分宗教信

仰，团结起来，共同战斗，争取胜利。

十七世纪阿尔巴尼亚的文学发展与天主教主教们彼耶捷尔·布迪、弗拉诺·巴尔迪、彼耶捷拉·博格达尼的创作活动紧密相连。他们用拉丁文和阿尔巴尼亚语创作了一些巴洛克风格的作品。

彼耶捷尔·布迪（约 1566—1623 年）在罗马出版了几本书，这些书基本上是用阿尔巴尼亚语和带有三个斯拉夫语字母的拉丁字母写成的。十九世纪前，在阿尔巴尼亚的北部一直使用这套字母。在布迪的《基督教教义》(1618)、《罗马的宗教仪式》(1621)和其他的一些书中，教义问答手册的译文和原创的散文夹杂在一起，在这些散文里反映出阿尔巴尼亚社会思想的发展。布迪对阿尔巴尼亚人的土耳其化感到气愤，因为这阻碍了他的同胞民族自我意识的形成，也妨碍了他们与斯拉夫人和希腊人的交往。他捍卫阿尔巴尼亚语的权利和优点，呼吁开办神职人员的学校，从本地居民中招生。同时他还批评宗教界没有考虑“教民”的利益，只关心“自己祭祀用的肉体”。布迪在自己的作品中指出，必须关心“穷人”状况的改善，并号召使忏悔成为教育“老爷们”的工具。

布迪翻译了宗教题材的拉丁文诗歌，还使用民间诗歌传统的八音节诗创作了自成一格的作品。他的诗歌采用崇高的演说—朗诵文体，朗朗上口，对比鲜明、对仗工整、反差强烈。在布迪的诗歌中，一方面因认识到人本身的矛盾和浮生若梦而痛苦，另一方面对与上帝的原则相对立的人的精神力量毫不掩饰地加以赞美：

· 334

你是用墨黑的污泥做成的，
而不是用浇铸的黄金，
也不是用纯洁的天空，
更不是用海里的珍珠。
为何，自古以来直到如今，
你一刻不停地自吹自擂。
你沾染了一身傲慢和自大，
便不想服从上帝了吗？

布迪悲叹人在死亡面前无能为力，他说，在死亡面前人人平等：

如今安在哉？这些
人们世代称颂的皇帝，
如今安在哉？这些

头戴缕金镶宝王冠的沙皇？
死神来到他们面前，挥舞着无情之剑，
他在选择时，甚至看也不看，
谁贫穷，谁富有。

社会倾向加强了他的作品中的批评性和讽刺性：在“反思我们的痛苦时代”时，他写道，穷人没有能力“从生活中把富人赶走”，虽然他们在这些富人身上“发现许多邪恶”。布迪强烈希望维持阿尔巴尼亚文化，并努力启蒙民众：

噢，上帝，做我的指路人吧，
赐给阿尔巴尼亚书籍吧，
让每一座教堂和修道院，
都能加倍努力学习知识。

布迪主教递交给梵蒂冈的那份长篇报告是土耳其暴政时期爱国精神的范本。就在布迪悲剧性地，也未必是偶然的溺死之前，他还在自己组织的阿尔巴尼亚天主教僧侣代表大会上发表讲话，反对梵蒂冈图谋限制阿尔巴尼亚神职人员在国家文化生活中的作用。

弗拉诺·巴尔迪(1606—1643)的活动带有文化爱国主义的倾向：他编写了第一本《拉丁文阿尔巴尼亚语词典》(罗马，1635 年)，其中还收录了由一百十三个谚语组成的第一部民间口头创作集。巴尔迪用拉丁文写作，他出版了民族解放战争的英雄斯坎德培的传记(威尼斯，1636 年)。在传记中，他和波斯尼亚主教特·马尔纳维奇进行争论，他坚持斯坎德培是出生于阿尔巴尼亚的人。在他的书中，有许多对阿尔巴尼亚人生活的描写和论及措辞激烈的政论的插叙。在对尚未统一的祖国命运进行思考时，巴尔迪写道，必须先有共同的语言才能把人民团结在一起。

神学和哲学博士彼耶捷拉·博格达尼(约 1625—1685 年)发展了中世纪的传统体裁，他写有《神意代言人之队》(帕多瓦，1685 年)一书，在书中他不仅阐述了神学、物理、天文、地理方面的问题，而且还援引了有关阿尔巴尼亚人的历史和日常生活的资料。这些描写无论从历史的观点，还是从艺术的观点来看都很有意义。博格达尼十分关注制定文学语言和科学术语的规范。他翻译的诗歌(译自拉丁语、意大利语、希腊语)和自己创作的诗歌的特点是巴洛克风格固有的基督教主题和古希腊罗马神话的结合。博格达尼的文体，特别是诗歌文体的特点是句法复杂。他写给梵蒂冈的大量信件

具有历史和文学的价值，在这些信件中，他叙述了受土耳其人奴役的阿尔巴尼亚的艰难处境，并请求给予帮助。在《神意代言人之队》一书的序言中，博格达尼登载了Л.苏马和自己的堂弟Л.博格达尼的诗。Л.博格达尼的诗技巧精湛，歌颂了斯坎德培的功绩（这是在阿尔巴尼亚诗歌中第一次提到他），谴责了土耳其人的暴行，赞美了斯库台、普里兹伦、斯科普里的富庶和这里的人民的友谊，还赞美了阿尔巴尼亚人和塞尔维亚人的友谊。

在阿尔巴尼亚南方，许多居民仍信仰东正教，保持着与拜占庭文化的传统联系，还设有用希腊语授课的学校。教堂绘画得以发展，这些绘画主要是继承了十六世纪阿尔巴尼亚画师奥努夫里亚和他儿子尼古拉的传统。十七世纪末，在南方，伊斯兰教的宗教学校和其他学校的数量急剧增加。

西西里岛上别尔别列什的诗歌中特有的巴洛克情绪也出现在尼古拉·布兰卡季（1675—1741）和尼古拉·菲利亚（1682—1769）的作品中。布兰卡季的诗歌形式轻盈、雅致，诗人一方面以巴洛克典型的悲观情绪感受到人性的“恶”和不可避免地因“罪过”而要受的惩罚，另一方面又对此加以讽刺。这些作者的作品在二十世纪初才得以发表。

第六章　希腊文学

·335

在十七世纪，土耳其人终于完成了对原拜占庭帝国版图中希腊领土的占领。各个岛屿抵抗入侵者的时间比希腊其他地方要早，罗得岛于1522年失守，希俄斯于1566年、塞浦路斯岛于1589年、克里特岛于1669年先后陷落，而伊奥尼亚岛则从未被苏丹统治过。在土耳其人入侵之前，罗得岛被法兰克人—伊奥尼亚骑士统治了将近四个世纪，克里特岛、塞浦路斯岛和佐泽卡尼索斯群岛则被威尼斯共和国统治了近四个世纪。不同的政治形势也影响了文学进程。受奴役的状态不利于艺术的繁荣。土耳其人占领地的人民生活尤为沉重。希腊人与占领者的生活方式大相径庭，屈从占领者阻碍了希腊人民创造力的发展，他们已被旷时持久的战争和经济崩溃折磨得精疲力竭了。十五世纪前夕，希腊文学曾经有两种形式：民间文学（使用新希腊语）和“学术性”文学（使用古希腊语）；而十七世纪的希腊文学仅限于民间文学，它的体裁有歌谣（主要是哀歌）和诗体神启，后者表达了希腊人民希望“伊兹马伊尔王国”的统治早日垮台，盼望建立基督王国，这个王国许诺分散于各个国家，受不同统治者压迫的希腊人民有“一个牧师和一间羊舍”。

“学术性”文学产生于教权主义者的圈子里。作者一般来自尚未被苏丹统治的地区或刚被它占领的地区。他们在意大利接受教育，然后在为祖国

献身的崇高思想的鼓舞下,回到了伊斯坦布尔——这个“野兽的巢穴”。

应该强调指出的是教会在我们所探讨的这个时期所起的特殊作用。虽然在拜占庭覆灭之前,它的教会在很大程度上已经失去了在人民中的威信和影响力,但现在教会却成了人民抵抗异教信仰和异族文化统治的理所当然的中心。奥斯曼帝国认为,让教会成为当局和人民群众之间可靠和有组织的调停者是对自己有利的,因此支持加强教会的地位。希腊教会参与征税的举动使它彻底沦为苏丹驯顺的仆人,但是,在十七世纪,它还是利用苏丹赐予的特权完成了一项特殊使命——保留希腊人民的传统、文字和民族文化。在希腊出现了所谓的“教权主义的人文主义”。这股人文主义思潮的特点在于,它的实行者是那些与其说是受宗教利益驱动不如说是受民族利益驱动的教会活动家。他们视东正教为一种民族文化的传统形式。希腊“教权主义的人文主义”的这个特点后来导致了伏尔泰主义在僧侣界的广泛传播。

在君士坦丁堡的大牧首当中,“教权主义的人文主义”的最著名代表、克里特岛人基里尔·卢卡利(1620—1638年任大牧首),在政治和启蒙教育方面的业绩最为突出。他在自己周围聚集了一批学者,改进了牧首学院的教学,使之成为希腊高等教育的中心,创办了印刷厂,筹划意义深远的改革;在牧首学院改用民族语进行教学和祈祷。有人在苏丹面前控告他同情加尔文教派,勾结俄罗斯在希腊组织起义,结果被处死。卢卡利死后,他周围的朋友和志同道合者们继承他的教育活动,但已不是在首都了。牧首学院的院长(1638年前)、哲学家费奥菲尔·科里达列在希腊第一个起来反对经院哲学,转而研究亚里士多德的原著。他著有《修辞学》、《逻辑学》、《物理学》及其他一些作品,在这些著作里他以唯物主义的观点对亚里士多德的论著进行了诠释。他的《书信大全》一书以多种抄本的形式传遍希腊,确立了古希腊语在十九世纪前希腊书信学中的地位。这里必须指出,与拜占庭和十八世纪的希腊不同的是,十七世纪“学术性”文学采用的是民间口语。大卫的《赞美诗》和《伊索寓言》都是用这种口语译成的。卢卡利曾试图推广用新希腊语翻译的福音书。在做礼拜时必须使用民间口语,因为不可能组织足够广大的网络来教授古希腊语,哪怕是在懂弥撒文献的教民中也难以做到。

耶路撒冷的大牧首、狂热的书迷、教育的热心促进者多西费(1641—1707)是民间语言的坚定捍卫者。他在雅西和布加勒斯特创建了印刷厂,在耶路撒冷创办了希腊语中学。这个时期,另外一位希腊文学史上著名的教会活动家是主教伊里亚·米尼阿特(1669—1714),他是威尼斯的弗兰基尼安学院的教师,是用民间语言写成的著名的《训诫》一书的作者,因此得

名“兹拉托乌斯特再世”。在《训诫》里出现了意大利巴洛克的修辞成分，这对希腊散文来说还是第一次，因此它对新希腊规范语的形成具有重大意义。

科里达列是这些杰出的人中的一个例外。他偏爱古希腊语，认为它是一种权威的文化语言。一位法国旅行者参观完科里达列在雅典的学校后，注意到这里的学生通晓古希腊语、拉丁文、土耳其语、意大利语和法语。在许多大的商业中心，也创办了类似的学校。十七世纪，希腊商界地位日隆，对文艺和教育的资助也因此增多，在他们的庇护下，除了修道院学校外，还创办了一批世俗学校。君士坦丁堡的法纳利区[1]设有大牧首教区，建有牧首学院，居住着有文化的希腊富商，它从十七世纪末开始一直为奥斯曼帝国政府提供翻译（“通译”）和高级外交官。克里特岛沦陷后，法纳利人即奥斯曼帝国希腊宗教界代表或显贵的希腊人，开始在受奴役的希腊的文化生活中担任主角，因此从1670年至1774年这段时期称为“法纳里人的世纪”。在这个时期之初，有一位著名人士亚历山大·马夫罗科尔达托（卒于1709年），他是苏丹宫廷里“马夫罗科尔达托王朝”的奠基人、医生、牧首学院的教授、奥斯曼帝国政府的秘书。在他的《训子篇》一书中，表达了法纳利人的实用主义思想：“你要做的不是你想做的事，也不是你能做的事，而是对你有利的事”。

希腊大陆领土被土耳其占领后，实行了令人压抑的禁欲政策，在这种背景下，即将被土耳其占领的希腊诸岛的文学显得特别突出。我们发现克里特岛上的文学体裁最丰富多样。1572年，该岛居民反对威尼斯统治者的起义成功后，这里的文学进入了真正的鼎盛时期，由于这次起义，在威尼斯统治者进行经济监控和保留他们在港口城市的重要地位的条件下，希腊人获得了相对的自主权。确实，不能说，威尼斯统治者有意识地为希腊文化的繁荣创造条件，他们不过是对此不感兴趣而已。为了限制希腊人对自治的要求，威尼斯统治者禁止东正教的主教留在岛上。克里特岛上也没有高等学校。克里特岛上的三个最大的港口城市里活动着以“学院”为名的文学小组：“斯特拉瓦甘季”（在伊腊克林）、“斯捷里利”（在干尼亚）、“维维”（在列非姆诺）。这些文学小组的成员聚集在富人家里，朗诵和讨论自己主要用意大利语创作的作品、演出戏剧。意大利的文明占了上风。十七世纪用拉丁文写成的希腊手抄文献也证明了当时的人们对希腊文字知之甚少。大部分作者都起意大利人的名字。他们是什么人？是希腊化的威尼斯人呢，还是他们的仆人，至今仍难以确定。威尼斯统治者千方百计把自己的文化带到岛上，克里特人在某种程度上接受了它，同时，他们又感觉到自己同君

① 希腊宗教界和达官贵人的居住区。——译注

士坦丁堡的关系就像同自己的文化宗主国的关系一样。威尼斯统治时期，克里特岛上希腊人的教堂里教会长老的题词证明了这一点。

十六世纪前，克里特岛的文学文献无论主题还是形式都是典型的拜占庭式的。

克里特岛文学的独特性只是在十七世纪初才显露出来。这里首先要提到的是无名氏的作品《牧女》(第一版，1627年，威尼斯)。这是克里特岛唯一的一部田园长诗。它的体裁毋庸置疑，是从意大利文学引进的。牧人用非本民族传统的五音步的抑扬格讲述了一个故事，他同一位牧女相爱，他因事外出一个月，但是他生病了，因此没有应约如期回来，牧女因无法忍受离别恹恹而逝，最后他用痛不欲生的哭泣结束了自己的故事。后来，长诗转化成民间口头文学。它的余音在拜伦的长诗《唐璜》中也能听到。

克里特岛的希腊戏剧是希腊文学受威尼斯文学影响的另一个佐证。有三部悲剧流传到现在：约安·安德列亚·特洛伊尔取材于托夸多·塔索的《塔力斯曼托》的《罗多林王》(1647年印刷，威尼斯)；无名氏的《芝诺》(十九世纪根据仅存的一份手稿出版)，取材于约瑟夫·赛蒙斯用拉丁文创作的同名悲剧；来自列非姆诺市的格奥尔吉·霍尔塔齐斯的《埃罗菲利》(显然在作者死后于1637年出版，威尼斯)。《埃罗菲利》的情节是从芝拉里其·钦其奥的剧作《奥尔比凯》那里借用的。这些悲剧都是"恐怖戏剧"的典范，它们都以主人公的死亡作为结局。悲剧《罗多林王》还包括由合唱团合唱的十四行诗。这是继塞浦路斯组诗后用希腊语写的第一首，也是克里特岛唯一的一首十四行诗。

《爱拉非利》公认为是克里特岛悲剧的顶峰。和其他的戏剧作品一样，该剧的独白和对话均采用希腊人十分熟悉的七音步抑扬格"政治诗"的格律，而合唱则采用三韵句诗。《爱拉非利》的特点是它的框架式结构。在序幕里，哈龙以典型的中世纪死神的形象确立自己无限的权力，在尾声里女声合唱则痛悼尘世间万事皆空："生命只是云影，只是水泡"。作品的中心人物是美丽而高傲的爱拉非利。她的父亲杀死了自己的兄弟，骗取了王位。登基后，他想把女儿嫁给他认为合适的人。但爱拉非利执意不从。她坚持要拥有自己挑选丈夫的权利。她认为高尚的品格和美德比高贵的出身更重要。她苦苦哀求暴躁的父亲同意她和骑士帕纳列特的婚姻，但未有结果。最后，他们只好秘密举行了婚礼。她的国王父亲得知这件事后，暴跳如雷，杀死了帕纳列特，并把砍下的头送来给女儿。爱拉非利用典型的民间哭腔倾诉了自己的悲痛，然后自杀身亡，愤怒的妇女们用私刑拷打国王。这部悲剧的幕间剧使用了托夸多·塔索的叙事长诗《被解放的耶路撒冷》中的翻译片断。

337·

《爱拉非利》在许多方面都是希腊文学中的一个特殊现象,女主人公摆脱等级的偏见、她坚信自己有决定自己命运的权利,这些都与希腊民间诗歌的传统背道而驰,在民间传统中,妇女不能不服从父亲和丈夫。直到二十世纪,爱拉非利仍是希腊文学作品女主人公中绝无仅有的人物。但是,在反抗土耳其入侵的斗争处于生死存亡的时期,正是这位不屈不挠的爱拉非利成为这场斗争的旗帜。后来,这部悲剧转变成民间口头创作,并以口述的方式代代相传到二十世纪。

不久前在希腊发现的手稿,使我们有可能确定,霍尔塔齐斯还是另外两部戏剧的作者:田园剧《帕纳丽娅(吉巴里斯)》(取材于路易吉·格罗托的《卡利斯托》)和喜剧《卡楚尔博》(二十世纪才完整出版)。流传到现在的还有两部喜剧:无名氏所写的《斯塔夫》(十九世纪出版)和马尔科·安东尼奥·福斯科洛所写的《福尔图纳托》。所有这些喜剧的情节都具有十六世纪意大利"学术性"喜剧的特点,它们都起源于一种新阿提卡喜剧,里面总是有人物不断改装、偷听、大团圆的情节。在所有的人物当中,肯定会有一两对恋人、一个机智的仆人、一个愚蠢的书呆子、一名夸夸其谈的士兵、一个拉皮条的人等等。所有喜剧的特点是,对话生动,富有粗鲁的民间幽默。

这一时期,在克里特岛创作的所有戏剧作品中,最具有民间特色的是《亚伯拉罕的祭祀》,标注的日期约为1635年。根据该剧的语言特点可以认为这部作品出自《埃罗托克里特》的作者温岑佐斯·科尔纳罗斯之手。它取材于路易吉·格罗托根据著名的《圣经》故事编成的悲剧《以撒》。克里特岛的《亚伯拉罕的祭祀》在篇幅上比它的意大利原型短得多(意大利原剧有一千六百二十六句诗,希腊版戏剧只有一千一百五十四句诗)。它没有序曲和合唱部分。亚伯拉罕同妻子和仆人的关系符合克里特岛宗法制的生活规范。现代的荷兰研究人员巴克尔建议把这部戏剧分成五幕(在现有的《亚伯拉罕的祭祀》一剧的各个版本中没有分幕),他认为,从它的心理人文主义深度来看,从它的完美结构来看,这部剧作是克里特岛戏剧的顶峰,达到莎士比亚的水平。但是也有另外一种观点认为:克里特岛的这部作品把意大利悲剧的情节变成了民间歌曲,这类民间歌曲自古以来就具有高度的戏剧性和自己独特的对话。

《亚伯拉罕的祭祀》的情节被理解为义务和感情的冲突,这种情节在十六至十七世纪地中海地区的意大利语通用区特别流行。除了刚刚提到的格罗托和他在克里特岛上引起的反应[1]之外,这里还使人想起波斯尼亚人马

[1] 指《亚伯拉罕的祭祀》。——译注

蒂尤·季夫科维奇和杜布罗夫尼克的诗人维特拉诺维奇。克里特岛的《亚伯拉罕的祭祀》也成为人们翻译的原本和模仿的范本。例如，十七世纪初早期的土耳其文译本和二十世纪初在乌克兰出现的用希腊方言改编的作品都很有名。在克里特岛，《亚伯拉罕的祭祀》通过口口相传一直保留到二十世纪，而且在希腊有许多种版本。

长诗《埃罗托科里特》从时间上来看，是克里特岛文学的后期作品，从它的意义上看，是克里特岛的主要作品之一。它是维赞佐斯·卡尔那罗斯大约于1646—1669年创作的。这是一首由一万个押韵的十五音节诗句组成的鸿篇长诗：这首诗融合了骑士小说（它的情节来源于十五世纪法国皮埃尔·德·拉·西佩德所写的骑士小说的体裁特征《帕里斯和韦娜》）和民间史诗的体裁特征。长诗的情节发生在前基督时代。在《埃罗托科里特》一诗中，爱情因符合当时的文学口味而具有极高的精神价值。这就是公主阿列图萨和谋士之子埃罗托科里特之间并非神秘的，而是人性的、世俗的爱情。这是和法国原作中一样美好、高尚、令人感动不已的感情。但是，该诗在情节上与原作有出入正说明了十七世纪下半叶的克里特人不同于法国人的道德规范。阿列图萨并没有像法国小说的女主人公一样，因父亲勃然大怒而和自己所爱的人一起私奔。她留了下来，以基督受难者的耐心等待着用法律改变自己的命运。埃罗托科里特也不像法国小说的男主人公那样，用巧计制服敌人，而是采取公正的决斗战胜敌人，因为这个敌人危及阿列图萨的父亲所统治的国家的存亡。在战斗中，埃罗托科里特像拜占庭民间叙事文学中的男主人公季格尼斯·阿科里特那样百战百胜。他和季格尼斯一样，是用歌声，而不是像法国小说中的男主人公那样，靠骑士比武中的胜利，赢得了阿列图莎的芳心。这首长诗和法国原作的不同之处在于，它和童话，和整个民间口头创作的联系更加紧密，它的语言真挚，充满了对本民族意味深长的联想，这种联想会使人在随后到来的土耳其人统治的黑暗时期里，把阿列图萨看作是被占领的，但并不屈服的祖国——希腊的象征，而把埃罗托科里特看成是向占领者复仇的民族复仇者和未来拯救者的象征。这一切都使这部鸿篇巨著在人民的记忆中有很强的生命力。它以口述的形式（当然以删节的形式）一直流传到二十世纪。现在，长诗《埃罗托科里特》不断再版，根据它的原文创作的音乐作品层出不穷，剧院里上演着根据它改编的戏剧。1978年，联合国教科文组织通过决议，把长诗《埃罗托科里特》列入世界文化三百部杰作的目录中。

在给近百年的克里特文学发展作总结时，可以指出它的下列特点：十七世纪，克里特文学的几乎所有作品，无论在情节还是形式上都与十六世纪的意大利文学有关。克里特诗歌中韵体的增加也是受意大利文学的影

响：在这里的诗歌中，除了十五音节的韵律外，还出现了意大利悲剧最喜爱的一种韵律——十一音节诗句，而在塞浦路斯岛上，甚至出现了那些韵律非常讲究的形式，如十四行诗、叙事谣曲和八行诗。意大利文学似乎是在教克里特文学写作规则，即写什么和如何写。

但是，在翻译时，克里特文学在体裁和主题上对这些规则进行了独特的吸收。它选择了那些已在民族文化中生根的体裁。例如，在意大利已达到完美的短篇小说体裁，并没有在克里特岛盛行起来，因为它和希腊传统格格不入。题材的选择在某种程度上与克里特人的利益和忧虑相一致。例如，当克里特岛面临围困的威胁时，就用希腊文翻译了编年史《围困马耳他》。从神话和文学主题当中，选译的是那些与克里特原有的民间口头创作或古希腊文学接近的主题。许多研究者指出，索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》中的类似内容对悲剧《爱拉非利》的流行起了促进作用。在把原剧的剧情移植到克里特的土壤上时，无论是总体结构还是尽可能在节律方式上，都使人感到十分权威和值得仿效。例如，《牧女》是用非本族民间传统的十一音节诗句写成的，因此这首史诗在口头流传过程中就转换成了民间常用的十五音节诗句。人名的翻译已经不必考虑与原作是否相近。因此，找出《埃罗托科里特》的原型非常困难。再现原作人物的性格和情景不仅没有必要，而且也是不可能的。情节的移植是按照把它从一种文化的语言翻译成另一种文化语言的规则进行的，因此，意大利文学中的一种典型情景到了克里特岛上就被代之以克里特人的传统所尊崇的日常生活情景；意大利文学中理想的，或者典型的主角则被克里特民间口头创作中的类似人物所替代。比如说，意大利悲剧中精力充沛的、常常指挥丈夫的莎拉变成了优点很多的，但是从未想要违拗丈夫的克里特农妇。多情的骑士帕里斯变成了勇士埃罗托科里特。而带有个人主义道德的法国长篇骑士小说则变成了民族史诗。由于不可避免的土耳其人的入侵，彼得拉克所没能做到的事（他想构思《阿非利加》，想把它写成民族史诗），在克里特出现了。

克里特文学还没有割断自己和民间口头创作的联系。因此它只保留了拜占庭文学两种形式中的一种，即用民间语言创作的民间文学。这还因为，当时懂古希腊语，能继续创作“学术性的”拜占庭文学的人很少。克里特文学的许多作品是不署名的，这也说明了它仍处于民间口头创作阶段。在最好的情况下，我们也只不过知道那些最流行的作品的作者名字而已。诗歌的数量超过散文：在克里特，连法国散文体小说《帕里斯和韦娜》也变成了长诗《埃罗托科里特》。

这些情况并没有降低克里特文学的艺术价值，相反，它们反倒赋予它特殊的魅力。在土耳其大军压境的那种令人惶惶不可终日的形势下，克里特



339 · 诗歌的光辉中含有某种绝望的情绪，就像瘟疫流行时的华宴上的欢乐。1669年克里特岛遭到了土耳其人的占领和洗劫，这阻碍了其文学发展达几百年之久。

克里特岛的流亡者在伊奥尼亚群岛和意大利寻找藏身之地，但是，逃到伊奥尼亚群岛的流亡者中有文化的人不多，这不可能促进民族文学的发展。希腊有教养的人都集中在意大利的希腊移民区，在那里形成了十七世纪的希腊“学术性”文学。这种文学的主要倾向是教育和劝善。格拉西姆·弗拉霍斯(1607—1685)编纂了一本四种语言的词典，这是新希腊语词典学第一个巨大的成就。弗兰切斯科·斯库福(十七世纪末)教授，作为当时著名的《演说术》的作者，提供了用民间语言编写布道辞、训诫和祈祷文的范例。他的《演说术》给希腊世界留下了很深的印象，并成为伊·米尼阿特作品的范例。

学术和文艺庇护人的活动对意大利的希腊文化的发展有巨大意义。例如，1648年，福马·弗兰金在临死前的遗嘱里，把他的财产捐出，用于在威尼斯创办一所供希腊青年就读的学校。靠这些学术和文艺庇护人的资助，在威尼斯和意大利的其他城市开办了印刷厂。

十七世纪甚至在意大利的希腊移民区里，“学术性”文学也偏爱民间语言，这是因为它部分地受到了意大利文化的影响，在意大利文化中，新的民族语言与拉丁文分庭抗礼，并逐渐地把它们赶出了常用的领域。但是，除了这些外部原因以外，还有更重要的内部原因。当希腊民族面临生死存亡的时候，当对民众甚至连最基础的教育也无法进行的时候，这些为数不多的有文化的希腊人，出于对本国人民忘我斗争的尊重，认为必须用人民易懂的语言来与他们交流。有一种看似悖论的说法说明了这一点：在意大利，许多古希腊经典作品的出版不是以希腊读者，而是以意大利读者为对象的。

我们所研究的这个时期的希腊文学有一个重要的特点，即它对宗教问题的冷淡。在希腊文学中，连反对异教占领者的战争也不被看成是宗教战争，而看成是民族战争。例如，在《埃罗托科里特》中，不是基督教世界与伊斯兰教世界的对抗，而是主人公与异邦入侵者的对抗。

十七世纪，希腊文学，确切地说是克里特文学，不仅是希腊文学史上重要的一环，而且还对东南欧各民族文学的形成产生了毋庸置疑的影响。